ИСКУССТВО КИНО

№5/6 **2019** www.kinoart.ru

5/6

ДЕБЮТЫ 2018/2019_**5–55, 73–117**
СТИВЕН КИНГ_**257**
АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН. НАЧАЛО_**269**

Хоррор/ужасы_119–267

Новая традиция «Искусства кино» – летний номер, посвященный дебютам.

Наши редакторы и авторы выбрали имена интересных начинающих режиссеров. Среди них известные актеры: американцы Пол Дано и Джона Хилл, француз Жиль Леллуш, наш человек Григорий Добрыгин и незнакомцы со всего мира (Сингапур, Франция, Германия, Дания, Китай, Румыния, Мексика, Украина). Отдельная подборка посвящена российским дебютантам – участникам «Кинотавра»-2019, победителям фестиваля в Выборге и ММКФ. Диапазон жанров (когда их можно определить) и стилей дебютных высказываний впечатляет – от сугубо коммерческого, а при этом небанального кино до чистого эксперимента.

Собственный «эксперимент» этого номера «Искусства кино» – отдельная подборка, посвященная жанру хоррора, одному из самых востребованных сегодня, причем не только в мультиплексах, но и на фестивалях, от Канн до «Санденса». Исследуя эту бездонную тему и привлекая к ней молодых авторов, дебютирующих на страницах нашего журнала (что особенно уместно на этот раз), мы пришли к неожиданному выводу. Многие начинающие режиссеры для первого фильма сегодня выбирают именно жанр хоррора, а самые востребованные поставщики современных фильмов ужасов – дебютанты. Так две составляющие этого выпуска журнала неожиданно соединились.

В рубрике «Разборы» мы попытались ответить на вопрос о специфике отечественного хоррора. Нина Спутницкая исследует корни советского фильма ужасов и его связь с новейшим устремлением напугать зрителя; ту же тему обсуждают молодые кинематографисты. Ольга Артемьева анализирует российские фильмы о зомби-апокалипсисе, а Александра Архипова с блеском погружает читателей в бездны метасюжетов о зомби.

В широкой панораме статей и рецензий, посвященных самым заметным за последние годы хоррорам, определились и более или менее сквозные темы. Это политические и социальные подтексты; это ностальгические хорроры и ретростилизации под классику 1980-х; это трансформации азиатских фильмов о призраках и итальянского джалло. Марина Латышева и Дмитрий Быков анализируют эволюцию творчества «короля ужасов» Стивена Кинга и его новейшие экранизации.

В рубрике «Чтение» дебютировала молодая писательница Анна Меликова. А завершает номер мемуар известного драматурга Александра Гельмана, в котором он вспоминает о своем дебюте.

На обложке: кадр из фильма «Мы», режиссер Джордан Пил

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ДЕБЮТЫ

5 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
НАД ПРОПАСТЬЮ НА СКЕЙТЕ
«Середина 90-х», режиссер Джона Хилл
«Соберись перед прыжком», режиссер Бин Лю

10 АННА ФИЛИППОВА
ГОРДОСТЬ И ОСВОБОЖДЕНИЕ
«Дикая жизнь», режиссер Пол Дано

13 ЗИНАИДА ПРОНЧЕНКО
КВАДРАТУРА ЛУНКИ
«Непотопляемые», режиссер Жиль Леллуш

17 ВАСИЛИЙ КОРЕЦКИЙ
ЗРИТЕЛЬ ВЫШЕЛ
«Поиск», режиссер Аниш Чаганти

20 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
ВДРЕБЕЗГИ
«Виновный», режиссер Густав Мёллер

25 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ТАНЦУЮТ ОДНИ
«Монстры.», режиссер Мариус Олтеану

29 ВЕРОНИКА ХЛЕБНИКОВА
ВИДЕЛИ НОЧЬ
«Тридцать», режиссер Симона Костова

33 НИНА ЦЫРКУН
ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ
«Т(о)варищи на века, том 1», «Т(о)варищи на века, том 2», режиссер Джастин Макгрегор

38 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
КАМЕРА, В КОТОРОЙ НЕТ ПЛЕНКИ
«Прогульщики», режиссер Санди Тан

42 ОЛЬГА КАСЬЯНОВА
ТЕМНОТА ЗА ФОНАРЕМ
«Мир полон тайн», режиссер Грэм Свон

46 МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ
СОФИЯ, КОНЕЦ ИСТОРИИ
«София-Антиполис», режиссер Виржиль Вернье

50 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ЧАЙКА
«Горничная», режиссер Лила Авилес

53 ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
ДОРОГА
«Домой», режиссер Нариман Алиев

ЧТЕНИЕ

57 АННА МЕЛИКОВА
ЩЕ НІ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ. ДЕБЮТЫ

73 ЛАРИСА МАЛЮКОВА
ЭВАКУАТОР
«Sheena667», режиссер Григорий Добрыгин

81 ЕЛЕНА СТИШОВА
БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ
«Мальчик русский», режиссер Александр Золотухин

85 ЮЛИЯ ШАГЕЛЬМАН
У НЕГО СЕРДЦЕ
«Бык», режиссер Борис Акопов

90 ЮЛИЯ ГУЛЯН
ОБЫЧНЫЕ
«Давай разведемся», режиссер Анна Пармас

94 АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
ПОД КОНТРОЛЕМ
«Куратор», режиссер Петр Левченко

97 АНТОН ДОЛИН
ПОСЛЕДНИЙ УЧИТЕЛЬ
«Сложноподчиненное», режиссер Олеся Яковлева

101 АНДРЕЙ ГОРЕЛИКОВ
ГЕРОЙ, ЖИВИ
«Папа, сдохни», режиссер Кирилл Соколов

105 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
К РАДОСТИ
«Квадрат», режиссер Анатолий Иванов
«Чердак-андеграунд», режиссер Вадим Костров

110 ЕГОР МОСКВИТИН
СПАСИБО ДЕДУ ЗА БЕСЕДУ
«Надо мною солнце не садится», режиссер Любовь Борисова

114 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
Я-ХОРРОР?
«Проклятый хомус», режиссер Петр Стручков

РАЗБОРЫ

119 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ГОГОЛИАДА, ИЛИ БЕГ НА МЕСТЕ
«Вий» и новые русские хорроры

130 ИВАН КАПИТОНОВ – ВЛАДИМИР ГРЯЗНОВ – СВЯТОСЛАВ ПОДГАЕВСКИЙ
СТРАХ И ОПЫТ
Беседа о русском хорроре

140 ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
МЕРТВЫЕ СРЕДИ НАС
Российские фильмы о зомби-апокалипсисе

146 АЛЕКСАНДРА АРХИПОВА
ЗНАКОМЬТЕСЬ, ЗОМБИ — НАШ ДРУГ, РОДСТВЕННИК И ВРАГ

РЕПЕРТУАР

153 АНТОН ДОЛИН
АНДЕРГРАУНД
«Мы», режиссер Джордан Пил

161 СТАНИСЛАВ ЛУГОВОЙ
ДРЕВО СМЕРТИ
«Реинкарнация», режиссер Ари Астер

169 ВИОЛЕТТА ВЛАСОВА
ВЕРНИТЕ МОЙ 1983-й!

176 ДМИТРИЙ БАРЧЕНКОВ
СОН О ЧЕМ-ТО ЛУЧШЕМ
«Лето 84-го», режиссеры Франсуа Симар, Анук Виссель, Йоанн-Карл Виссель

180 МИХАЭЛЬ АГАФОНОВ
ПОСЛЕДНЯЯ ПОСЛЕДНЯЯ ДЕВУШКА
«Хэллоуин», режиссер Дэвид Гордон Грин

186 КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
В ЛЕСУ РАЗДАВАЛСЯ
«Мэнди», режиссер Панос Косматос

191 ТИМУР АЛИЕВ
ТЕМНОЕ МЕСТО
«Другой», режиссер Ли Кронин

195 ДМИТРИЙ СОКОЛОВ
ВОЗВРАЩЕНИЕ МЛАДЕНЦА
«Счастливого дня смерти», «Счастливого нового дня смерти», режиссер Кристофер Лэндон

199 ДЕНИС САЛТЫКОВ
ДВОЙНОЕ ОЧИЩЕНИЕ
Эксплуатационная эстетика фильмов серии «Судная ночь»

204 МАКСИМ БУГУЛОВ
КОГДА КУКЛЫ ОТКРЫВАЮТ ГЛАЗА
Портрет режиссера и продюсера Джеймса Вана

210 ЕГОР БЕЛИКОВ
КРИК МЕРТВОГО ПЕТУХА
«Коко-ди Коко-да», режиссер Йоханнес Нюхольм

214 АЛЕКСЕЙ ФИЛИППОВ
ДЖАЛЛО ТЫ МОЕ ЛУКОВОЕ
«Пирсинг», режиссер Николас Песке

219 ЮЛИЯ МАГЕРА
МАГИЯ ГЛАЗ
Сверхъестественные существа в японском фольклоре

228 ДМИТРИЙ КОММ
ЧЕРНЫЙ КОТ ХОЧЕТ ВАШИ ГЛАЗА
«Легенда о демонической кошке», режиссер Чэнь Кайгэ

232 АЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ
ДУХИ ПРОШЛОГО И МИРАЖИ НАСТОЯЩЕГО
«Овдовевшая ведьма», режиссер Цай Чэньцзе

237 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ
«Ходячие мертвецы», телесериал (США)

245 АЛИСА ТАЕЖНАЯ
АД ЦВЕТА КРОВИ И КИРПИЧА
«Хэллбой», режиссер Нил Маршалл

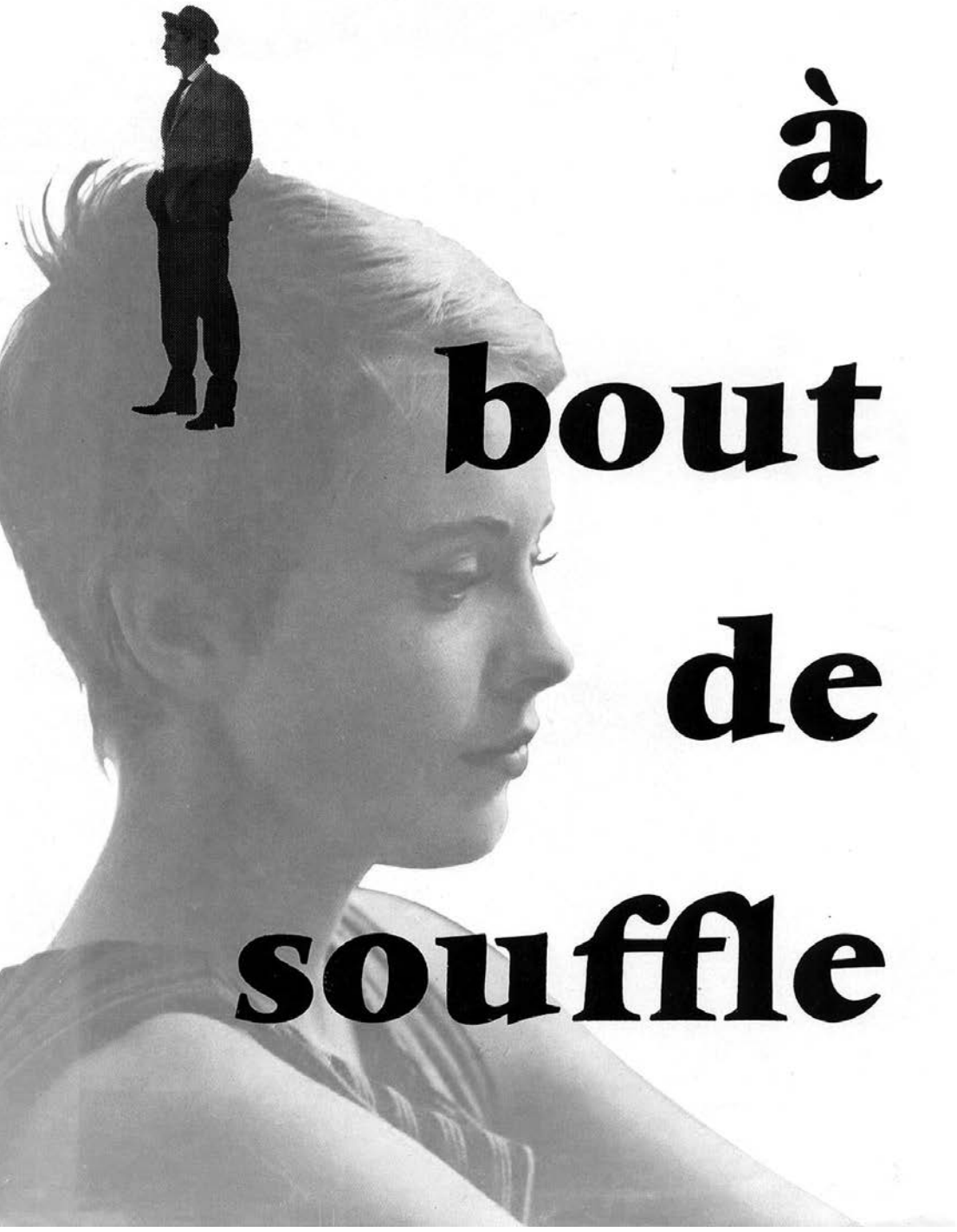
250 МАРИНА ЛАТЫШЕВА
ПЕРЕБОИ С СИЯНИЕМ
Новые экранизации Стивена Кинга

257 ДМИТРИЙ БЫКОВ
ПРОРОК ТРЕВОГИ НАШЕЙ
Портрет Стивена Кинга

ПУБЛИКАЦИИ

269 АЛЕКСАНДР ГЕЛЬМАН
ТАНЯ, Я И ВНУТРЕННИЙ ЦЕНЗОР
Воспоминания о дебюте в кино

274 SUMMARY



à bout de souffle

Алиса Таежная

НАД ПРОПАСТЬЮ НА СКЕЙТЕ

«Середина 90-х»
Mid90s
Автор сценария, режиссер
Джона Хилл
Оператор Крис Бловелт
Художник Яхмин Асса
Композиторы Трент Резнор, Аттикус Росс
В ролях: Санни Сулджик, Кэтрин Уотерстон, Лукас Хеджес, На-кел Смит, Олэн Пренатт, Джио Галисия, Райдер Маклафлин, Алекса Деми, Фиг Камила Эбнер, Лиана Перлих и другие
A24, IAC Films, Waypoint Entertainment
США
2018

«Соберись перед прыжком»
Minding the Gap
Автор сценария, режиссер, оператор Бин Лю
Композиторы Нэйтан Халперн, Крис Руджеро
ITVS, Kartemquin Films, P.O.V./ American Documentary
США
2018

←
«На последнем дыхании» (1960), режиссерский дебют Жан-Люка Годара

«Джона Хилл. Режиссер» – с таким заголовком прошлой осенью вышел New York Magazine со всенародно любимым комиком Джоной Хиллом на обложке: обложка в строгой черно-белой гамме, Хилл с непривычно серьезным лицом. Для зрителей он всегда останется в памяти самым голосистым из «Суперперцев», номинантом на лучшую роль второго плана в «Человеке, который изменил все» и коварно-обаятельным подельником волка с Уолл-стрит Джордана Бэлфорта. «Тот второй, смешной» – частый ярлык, который вешают на выдающегося актера второго плана, недостаточно героического для главной роли. Джона Хилл решил снимать сам и, что важно, не выделил роли для себя: он захотел дать возможность высказаться ребенку внутри него – тринадцатилетнему мальчику, чья судьба изменилась из-за встречи с бездельниками в скейтпарке. Хилл вспоминает детство в Калифорнии середины 90-х, разбрасывает личный опыт по пяти наполовину вымышленным парням переходного возраста и показывает, как, казалось бы, временные встречи и периоды преданности и сближения в тинейджерские годы ставят нам хребет и помогают понять свое предназначение.

Почти каждое утро Стиви (органичный, обаятельный, какой-то совершенно родной Санни Сулджик) получает тумаки от старшего брата. Споры за приставку, плеер и кассеты заканчиваются беспощадным битьем, о котором ни Стиви, ни его брат Иэн никому не рассказывают. Это большой братский секрет их вынужденного соседства под одной крышей – страдающего без отца старшего парня и привыкшего справляться младшего. «На мое восемнадцатилетие я кормила тебя грудью», – говорит на праздновании дня рождения старшего сына их мама: высокая, стройная, еще очень молодая растерянная девушка. Типичная американка, которая

слишком рано завела первого ребенка, спустя некоторое время – второго, а теперь вынуждена тащить все на себе. Они живут бедно, но в городе, где солнце светит всегда, а потому из невыносимого дома всегда можно сбежать на улицу. Там Стиви и видит уличных разгильдяев – скейтеров, которые катаются в неположенном месте, хамят полицейским, скользят по встречке и бьются об асфальт.

Первая же встреча с ними – инициация и обязательное унижение на проверку: «Я живу настоящей жизнью, а у тебя доска с динозавром». Стиви застыдится и придет в скейтшоп с последними деньгами за уже подубитой доской, но зато без детской картинки с динозавром. Четверо старших ребят будут смотреть скейтерские видео из Парижа, курить и присочинять про свои отношения с девушками: «Бери пример с меня: я курю, катаюсь на скейте и трахаю сучек». Как любой юный неофит, Стиви примет подростковые понты за чистую монету, начнет притворяться, что курит, а перед возвращением домой помоет рот с мылом – ему действительно совсем не хочется огорчать маму.

В скейтерской среде есть свои неписаные интуитивные правила: Джона Хилл назвал своего героя «детенышем, который находит свое место в зверином царстве». Здесь нельзя быть слишком вежливым («будешь благодарить – все решат, что ты п****), гордиться хорошими отношениями с родителями («мы никогда не станем похожими на взрослых!»), бояться себе навредить («падать надо с гордостью») и ронять оборону. Мальчишеское подростковое общение в «Середине 90-х» игнорирует любое понятие границ, и самым сильным оказывается самый талантливый и язвительный, который никогда не обижается. У одного из новых друзей Стиви – местного клоуна – прозвище Fuckshit, у другого – Четвероклассник, у самых уверенных прозвищ нет. Его пока нет и у Стиви, которого скоро окрестят Солнечным ожогом. Он самый маленький, но не дает себя в обиду, не боится биться об землю и перепрыгнуть огромный зазор между крышами, когда еще очевидно к этому не готов. Стиви падает на асфальт, чудом не сворачивая башку, и получает настоящее признание в компании – нужно рискнуть жизнью, чтобы старшие признали серьезность твоих намерений. Стиви нравится даже девушкам, потому что остается с ними спокойным и уважительным: «Ты еще не дорос до возраста, когда парни превращаются в засранцев», – скажет ему милая старшеклассница и поведет за руку в спальню.

«Середина 90-х» – фильм с понятными корнями, обезоруживающе неоригинальный и подкупающий в отсутствие режиссерских претензий на новое слово. Среди всех американских coming-of-age историй, ставших отдельным важнейшим жанром драмеди, он подхватывает интонации других фильмов по той же теме, но дополняет их своими личными воспоминаниями и переживаниями актеров. Хилл очень внимательно слушал своих исполнителей (один из них – чернокожий На-кел Смит – не просто профессиональный скейтер, а настоящая звезда), чтобы они дополняли каркас готовых персонажей. Хилл совсем не

«Середина 90-х», режиссер Джона Хилл

хотел снимать «Деток», но пригласил их сценариста и своего ровесника Хармони Корина на эпизодическую роль и для reality check. У него вышла добрая версия «Параноид-парка» по заветам Гаса Ван Сента. В конце концов, он, кажется, добавил в «Отрочество» так не хватавшую главному герою привязку к субкультуре – представить героя Ричарда Линклейтера с доской легче легкого, да и биографии обоих героев (неполная семья, бедность, любящая мать, которая старается изо всех сил) во многом совпадают.

Помимо этого Хилл отлично чувствует хореографию и органику самого катания: скольжение по дороге на скорости, трюки, бегство от полицейских, движения в скейтпарке поставлены в «Середине 90-х» как бесконечный танец, понятный избранным, но захватывающий всех. Для избранных же – любых зрителей со скейтерским опытом – фильм наполнен сленгом, символикой и намеками из субкультуры скейтбординга позапрошлого десятилетия: от саундтрека и съемок фан-видео через объектив fish eye до наклеек на досках. Нет ничего ценнее автора, который рассказывает о том, что хорошо знает. Двадцать набросков сценария за четыре года – хорошее доказательство гибкости и открытости Джоны Хилла, который с готовностью принимал поправки от всех, с кем советовался, – от молодых непрофессиональных актеров до Грега Моттолы, режиссера «Суперперцев», открывшего ему дорогу в кино.

«Середина 90-х» имеет и еще одного побратима в кино, наделавшего шуму в прошлом году. Номинированный на «Оскар» полнометражный док «Соберись перед прыжком» – портрет троих скейтеров от щенячества до взрослости: его снял молодой американец-азиат Бин Лю о себе и двоих друзьях детства. С ними он катался в парке десятилетним, на

«Соберись перед прыжком», режиссер Бин Лю

них же смотрит в свои тридцать. Все, как у Джоны Хилла, началось в середине 90-х в Иллинойсе, и на прототипов Стиви мы можем посмотреть в реальности двадцать лет спустя. «Соберись перед прыжком» можно смотреть как дабл-фичер к «Середине 90-х»: он дает глубокий социальный комментарий к темам, которых фильм Хилла касается лишь слегка, но в самых пронзительных сценах. В какой-то момент Стиви пытается повеситься на игровом джойстике, потому что не может вынести насилия от старшего брата и чувства вины перед матерью, которая хочет для него только лучшего. Фильм Бина Лю рассказывает о возможности такой попытки через жизнь троих героев, как четверть века назад режиссер Стив Джеймс следил за юными американскими баскетболистами в фильме «Баскетбольные мечты» (Hoop Dreams): через историю спорта проступала история страны, поколенческий кризис и борьба за мечту, которой будет трудно сбыться. Домашнее насилие, бедность и безработица в середине «Соберись перед прыжком» затмевают главную тему: перед нами грубая среда, где сложно оставаться не просто свободным, но еще и бережным к другим. «Когда ты ребенок, ты просто действуешь – а потом в течение жизни теряешь это», – говорит один из героев Бина Лю. Своим примером молодые герои показывают, как легко терять и трудно находить интуитивное понимание верности своих действий.

Они относятся к скейтбордингу как к возможности «быть нормальными в ненормальном мире», способу стирания границ (один из главных их принципов – игнорировать запрещающие скейтинг знаки), возможности построить альтернативную семью, где каждый в ответе за другого. Скейтбординг стал для них fuck-off позицией к миру, который диктует: «Ты парень, ты сильный и жесткий, а коктейль «Маргарита» для п****ов». Но ближе к тридцати каждый из героев сталкивается со

своими демонами. Автор фильма спрашивает свою мать, почему она двадцать пять лет прожила с абьюзером и давала отчиму возможность наказывать его. Интервьюирует друга, пострадавшего от авторитарной семьи. А потом обескураженно обнаруживает абьюзера в друге детства, который завел со своей девушкой ребенка, попытался начать честную жизнь семьянина, не справился, начал пить и бить девушку во время ссор. За кадром Бин Лю озвучивает реальную статистику небольшого американского города, где он вырос: при огромной безработице и понижении уровня жизни почти половина преступлений в районе – домашнее насилие между близкими. То, что происходит со Стиви через день в стенах его дома с участием старшего брата. То, из-за чего Стиви решает повеситься на джойстике. То, от чего дети годами убегают на улицу – за свободой, самовыражением и семьей, где их, отвергаемых и подавляемых, наконец примут в альтернативные сестринства и братства.

«Соберись перед прыжком» Бина Лю и «Середина 90-х» Джоны Хилла заканчиваются одинаково – скейтерскими любительскими видео, которые ребята снимают, чтобы запомнить свои лучшие времена. Хилл придумывает вымышленную кинокомпанию Strong Baby Production и ставит на лого малыша со штангой: вероятно, нет лучшего образа для человека переходного возраста, который пытается сохранить самое чистое в себе и при этом справиться с наваливающейся тяжестью окружающего мира. Больше полувека назад такая метафора уже была придумана в литературе: ловец на хлебном поле – человек, который ловил беззащитных малышей над пропастью во ржи и следил, чтобы с ними ничего не случилось. ◆

Анна Филиппова

ГОРДОСТЬ И ОСВОБОЖДЕНИЕ

«Дикая жизнь»
Wildlife
По книге Ричарда Форда
Авторы сценария Пол Дано, Зои Казан
Режиссер Пол Дано
Оператор Диего Гарсиа
Художник Акин Маккензи
Композитор Дэвид Лэнг
В ролях: Эд Оксенбульд, Джейк Джилленхол, Кэри Маллиган, Трэвис Брюэр, Зои Маргарет Коллетти, Том Хьюстон Орр, Билл Кэмп, Дэррил Кокс, Джинджер Гилмартин, Майкл Гиббонс, Молли Миллиган и другие
June Pictures, Nine Stories Productions, Sight Unseen Pictures
США
2018

Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand
Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand, oh
I'm goin down to shoot my old lady
You know I caught her messin' 'round with another man…
Джими Хендрикс. 'Hey Joe'

1960 год. Образцовая семья Бринсон (работающий отец, мать-домохозяйка, четырнадцатилетний сын школьник) переезжает в провинциальную Монтану из соседнего, столь же провинциального, Айдахо. Они живут от зарплаты до зарплаты, а переезжают постоянно – из-за Джерри (Джейк Джилленхол), отца семейства, который гонится за американской мечтой, не вполне представляя, какой она может быть. Джерри работает инструктором по гольфу и изо всех сил пытается быть хорошим парнем. Он – тот, кто «завоевывает друзей и оказывает влияние на людей», демонстрируя нарочитое дружелюбие и постоянно улыбаясь – точно как советовал Дейл Карнеги, который в реальной жизни, как известно, был совершенно невыносим. Это сыграет с Джерри злую шутку: его уволят. Оказывается, от дружелюбия до фамильярности – один шаг. На семейном ужине Джерри рассказывает супруге Джанетт (Кэри Маллиган) все, как есть: просто он был слишком хорош и начальника это раздражало. Через пару дней ему предлагают вернуться на работу, но он яростно отказывается.

По правилам американской драматургии и, что еще важнее, протестантской этики он должен был бы любыми способами найти новую работу, пусть даже не по душе, чтобы доказать себе и окружающим, чего стоят усердие и воля маленького человека. Вместо этого Джерри предается обломовщине: не ходит на собеседования и лежит на диване, попивая пиво. Затянувшая

рефлексия не вызывает сочувствия у остальных членов семьи: в конце концов, надо как-то платить за аренду. Все остановилось в доме Облонских: было слышно только, как трещит по швам патриархальная матрица 1950-х. Устав ждать, Джанетт устраивается работать инструктором по плаванию, а их сын Джо (Эд Оксенбульд) – помощником фотографа. Джерри продолжает проживать обломовский паттерн, решаясь на эксцентричный и бессмысленный поступок: отправиться тушить лесные пожары за символическую оплату – один доллар в час.

Сценарий к «Дикой жизни» режиссер-дебютант Пол Дано написал совместно с Зои Казан. В основу легла одноименная книга Ричарда Форда – американского писателя, пулитцеровского лауреата, герои которого – «лишние люди», зажатые в тисках двух сменяющих друг

«Дикая жизнь», режиссер Пол Дано

друга эпох: умирающего в муках модерна и просыпающейся революции, пик которой символически зафиксирует 1968 год. Джерри уже не битник, еще не хиппи, ему отчаянно чего-то хочется, но сформулировать это слишком сложно – хотя бы потому, что время еще не пришло. Поехать тушить пожары – довольно примитивная попытка заглушить в себе рефлексию, к тому же инфантильная. Но идей лучше у него нет.

Настоящий пожар, пока Джерри в отъезде, происходит дома. Джанетт закручивает безыскусный роман с одним из своих учеников – состоятельным бизнесменом по имени Уоррен Миллер, который значительно старше ее. Она и не думает скрывать интрижку от сына, более того, в стремлении указать ему на новообретенный статус Миллера («он теперь здесь главный мужчина») есть что-то эксгибиционистское: когда Джерри уехал, она в какой-то степени стала относиться к Джо как к суррогатному мужу, и теперь, с появлением богатого любовника, все это превратилось в перверсивный квазиромантический треугольник.

Через несколько лет, в 1967-м, Джим Моррисон так споет об эдипальной травме:

Father, yes son, I want to kill you
Mother, I want to f*** you

После чего Моррисона и группу The Doors выгонят из клуба Whisky-a-Go-Go, где они постоянно выступают, потому что даже в 1967 году никто еще не готов об этом слышать.

Джо практически не задает матери вопросов и вообще наблюдает за разрушением семьи молча: можно только догадываться, какие муки он при этом переживает. Ад, как известно, – это Другие, в данном случае отец и мать, находящиеся в бесконечной погоне за иллюзиями и невнятно пытающиеся объясниться с сыном. При таком раскладе у него самого права на эксперименты не остается. Его, белого американского подростка Джо, вообще, по сути, не остается. Это тотальная нелюбовь, выходом из которой может быть только катастрофа. И катастрофа, к счастью, происходит. Джерри возвращается, узнает об измене жены, давит на сына, чтобы тот рассказал ему все подробности («Как, прямо здесь, у нас в доме?!»). Он не придумывает ничего лучше, как поджечь крыльцо дома, где живет Миллер. Впрочем, тот даже не будет подавать на него в полицию – он ведь и так победил.

В «Дикой жизни» есть что-то от толстовской манеры повествования: при кажущейся простоте сюжета все герои претерпевают сложную трансгрессию. Операторская работа Диего Гарсии (снимал «Наше время» Карлоса Рейгадаса) в сочетании с сильной актерской игрой (отдельно стоит выделить Кэри Маллиган) создает плотный визуальный нарратив едва ли не более насыщенный, чем диалоги. Это не типичное «медленное кино», но дьявол здесь, безусловно, в оптических деталях. Например, в сцене, где Джо и Джанетт на машине вплотную подъезжают к горящему лесу, чтобы хотя бы через визуальное потрясение попытаться понять поступок отца – ведь все другие способы исчерпаны. Несколько секунд крупного плана Кэри Маллиган, когда она произносит всего одну реплику – «Нам нужно увидеть своими глазами, что для него так важно», – такая же лаконичная говорящая деталь, как ахматовское «я на правую руку надела перчатку с левой руки». Она не увидела там, в огне, ничего такого, что стоило бы семьи или риска, которому он подвергает свою жизнь, и это в какой-то степени развязывает ей руки.

Сложно удержаться от ретроактивного детерминизма: мы-то знаем, что в 1960-е сгорит не только лес, а все старое общество с его потрохами. Что при этом произойдет с Бринсонами? Может быть, место лесных пожаров займет Вьетнам, а место скучных богатых любовников – «свободная любовь»? Продолжит ли Джо трудиться фотографом, когда нагрянет ЛСД-революция или отправится во «внутреннее путешествие»? Ясно одно: какие бы перемены ни произошли, они будут с нетерпением их ждать. ◆

Зинаида Пронченко

КВАДРАТУРА ЛУНКИ

«Непотопляемые»
Le grand bain
Авторы сценария Ахмед Хамиди, Жюльен Ламброшини, Жиль Леллуш
Режиссер Жиль Леллуш
Оператор Лоран Танжи
Художник Флориан Самсон
Композитор Джон Брайон
В ролях: Матьё Амальрик, Гийом Кане, Бенуа Пульворд, Жан-Юг Англад, Виржини Эфира, Лейла Бехти, Марина Фоис, Филипп Катрин, Феликс Моати, Баласингхам Тамилчелван и другие
Les Productions du Trésor, Chi-Fou-Mi Productions, Cool Industrie, StudioCanal, TF1 Films Production, Artémis Productions, VOO, BE TV, Shelter Prod
Бельгия – Франция
2018

Жиль Леллуш, строго говоря, совсем не дебютант. Понятно, что за спиной у него внушительный послужной список ролей в фильмах, почти сплошь лидерах национального проката, и даже устоявшееся амплуа. Как однажды выразились хором критики «Кайе дю синема», Леллуш прочно обосновался в серой социальной зоне с амплитудой характеров от вокзального рукосуя до провинциального импресарио. Но и в режиссуре наш герой уже попробовал себя дважды, правда, в соавторстве с Жаном Дюжарденом и Тристаном Оруэ («Неверные»/«Право на «лево» и «Нарко»/«Глюк» соответственно). «Непотопляемые», однако, его первый выход solo. И, надо признать, вопреки прогнозам недоброжелателей, а у Леллуша в каждой высоколобой редакции Пятой республики их абсолютное большинство, фильм получился вполне осмысленным высказыванием о Франции и о себе.

Леллуш принадлежит к так называемому второму поколению Canal+, целой плеяде актеров, режиссеров, стендап-комиков и просто людей, приятных во всех отношениях, которым нынешний президент Каннского фестиваля Пьер Лескюр, основатель и гендиректор первого частного телеканала во Франции (1994–2002), дал шанс реализовать откровенно безумные и зачастую вопиюще неполиткорректные идеи в самых разных форматах, бывало и совершенно новаторских. Леллуш застал закат «эпохи Лескюра», тем не менее его творческое развитие как актера и шоумена пришлось уже на «эру Денизо – Боллоре» (Мишель Денизо – программный директор с 2002 по 2012 год и Венсан Боллоре – владелец группы Vivendi, мажоритарного акционера Canal+), увы, отмеченную конформизмом и политической цензурой. Изначально Canal+ задумывался Франсуа

«Непотопляемые», режиссер Жиль Леллуш

Миттераном именно в качестве противовеса официозу первых трех «кнопок» как максимально независимое медиа, что может позволить себе чуть больше, чем все остальные (не случайно оригинальный НТВ ельцинской поры во многом копировал Canal+). Canal+, с первых эфиров активно боровшийся с любыми формами дискриминации – расизмом, шовинизмом, мизогинией, гомофобией и разнообразными производными – скажем, кампания, целью которой было прекратить остракизм больных СПИДом, прогремела на всю Францию и стала визитной карточкой телеканала, – в массовом сознании ассоциируется с леволиберальной повесткой, а значит, с самыми прогрессивными социокультурными веяниями и модами. «Непотопляемые» тому исчерпывающий пример. Вроде бы типичная «большая французская комедия», жанр и сегодня существующий по законам бульварного театра 1930–1950 годов – миманс плюс шутки ниже пояса, – в иносказательной форме говорит о Франции Макрона смелее и глубже, чем многие серьезные фильмы d'art et d'essai.

Приключения записных неудачников – доходяги Бертрана (Матьё Амальрик), засидевшегося на велфэре; брюзги Лорана (Гийом Кане), брошенного уставшей от вечных ворчаний женой; митомана, «ходока» и горе-бизнесмена Маркуса (Бенуа Пульворд); бывшего рокера и по совместительству посудомойки Симона (Жан-Юг Англад); мамочкиного сынка, перезрелого девственника Тьерри (уникальный Филипп Катрин), – подавшихся в большой спорт, а именно синхронное плавание, несмотря на то что в воде они себя чувствуют как топор без топорища; и их амазонок – коучесс Дельфин (Виржини Эфира) и Аманды (Лейла Бехти), почитающих стихи Райнера Марии Рильке и кальвадос лучшим мотиватором. За основу своей многофигурной юморески Леллуш взял реальную историю. Stockholm Art Swim Gents

(SKSH – аббревиатура по-шведски) – группа из двадцати мужчин порядочно за сорок, с разным бэкграундом (там и кинорежиссеры, и врачи, и пролетариат), решивших в начале нулевых годов побороть депрессию экстравагантным образом, акватерапией, и создать команду мужского синхронного плавания, вида спорта, никогда прежде не ассоциировавшегося с сильным полом. О том, как тюфяки и лузеры, ни издалека, ни вблизи не похожие на героев рекламных буклетов (известно, что в Швеции одно время пресса настолько шла на поводу у рекламодателей, что даже появилось выражение «шведский журнал», то бишь апофеоз оптимизма: Игги Поп, например, пел в 1979 году I wish life could be Swedish magazines), умудрились открыть в себе талант Эстер Уильямс, легендарной русалки Голливуда, в 2008 году Аллт Флитер снял игровой фильм «Купальный кейс». Но настоящую популярность члены SKSH получили в 2010-м после документальной ленты Дилана Уильямса «Мужчины, которые плавают». Именно из этой картины Леллуш и позаимствовал сюжетную канву и большую часть колоритных деталей.

Хотя центральный для «Непотопляемых» мотив преодоления природы, судьбы, себя самого, причем противоречащим здравому смыслу способом, этакий «бег в мешках», разумеется, универсален и обыгрывался в кинематографе много-много раз. Ближе всего к «Непотопляемым» располагается малоизвестная картина Джона Тёртлтауба «Крутые виражи» (1993) про чернокожих друзей с Ямайки, вознамерившихся победить на соревнованиях по бобслею, хотя снега в глаза не видели, а не упомянутый лишь ленивым «Мужской стриптиз» Питера Каттанео про безработных с английского севера, пытавших счастья на ниве гоу-гоу-дэнс. С «Мужским стриптизом» «Непотопляемых» роднит только безрадостный экономический фон: трудности двух социальных классов – мелких предпринимателей, банкротящихся из-за непомерных налогов, и служащих, которых французское государство взялось сокращать почем зря еще в 2007-м и с тех пор никак не может остановиться. В остальном это совершенно разные картины. Ведь главный посыл «Мужского стриптиза» – отбрось стеснение, основу пуританского английского этикета, тогда как во Франции, знаменитой на весь мир своей «галантной культурой», никто в жизни не стеснялся. Свобода сексуального самовыражения – тема, дорогая и французам, и шведам, и не так важно, что первые – сугубые индивидуалисты, а вторые смотрят на половой вопрос через призму обобществления. Любопытно, что в том же 2018 году по другую сторону Ла-Манша вышла еще одна киноадаптация true story горячих шведских парней из SKSH – «Плавая с мужчинами» Оливера Паркера, как раз педалирующая сексуальный аспект истории, борьбу мужчин за право быть объективированными и в то же время сломать канон, провозглашая женственную маскулинность одним из способов самоидентификации.

Терзания героев «Непотопляемых» даже если и предварены эпиграфом в стилистике поверхностных рассуждений Фредерика Бегбедера: «Всякому квадрату своя лунка, отнюдь не круглая» – все же решают задачу «квадратуры круга» чуть менее модным способом. Движение #МеТоо затронуло Леллуша лишь по касательной, его фильм совсем не про то, каково быть мужчиной в мире после Вайнштейн-гейта. «Непотопляемые» – своего рода манифест, деловое предложение к рассмотрению в рамках безрезультатных «национальных дебатов», организованных Эмманюэлем Макроном по следам бунта «желтых жилетов». И даже инструкция к действию: как быть французом сегодня. Чем гордиться, что изменить, что сохранить, что забыть, что помнить?

Галльский петух, который смелый и рано встает, так едко высмеянный в «Синонимах» душой болеющим за Францию Надавом Лапидом, нуждается в релукинге, а лучше и вовсе в перезагрузке. Как известно, темнее всего перед рассветом. Только погрузившись на самое дно депрессии (муниципального бассейна), ты сможешь вынырнуть обратно и глотнуть свежего воздуха. А еще лучше, если тебе помогут в этом другие, не важно, похожи они на тебя или нет, говорят на французском или только на сингальском – как чернокожий толстяк Аваниш, приехавший из Шри-Ланки, – и принадлежат ли к твоей социальной страте или являются выходцами из привилегированного сословия, как герой Гийома Кане, единственный буржуа в команде; они вытолкнут тебя на поверхность и полетишь ты, аки ласточка.

Леллуш в своем стремлении объединить наконец раздираемую взаимными обидами нацию в кинозале идет вроде проторенной дорогой. Его лучший друг и коллега Гийом Кане уже однажды собрал соотечественников на сеансе групповой психотерапии, называвшемся «Маленькие секреты». Леллуш идет по его стопам, но значительно дальше. Однородные герои «Маленьких секретов» были сплошь благополучные буржуа-парижане, ничем особо не смешные и уж точно не жалкие, спесь с них сбивал единственный представитель рабочего класса в фильме – рыбак из Аркашона, типичный резонер, персонаж-функция. У Леллуша же все герои разные, но равны в своем самоуничижении, осуществляемом в традициях главного гуру французской смеховой культуры – Колюша, часто повторявшего с экрана, что «быть жалким – круто, быть жалким – значит вызывать у людей жалость, самое ценное и редкое чувство в мире!» ◆

Василий Корецкий

ЗРИТЕЛЬ ВЫШЕЛ

«Поиск»
Searching
Авторы сценария Аниш Чаганти, Сев Охэниан
Режиссер Аниш Чаганти
Операторы Хуан Себастьян Барон, Николас Д. Джонсон, Уилл Меррик
Художник Энджел Херрера
Композитор Торин Борроудэйл
В ролях: Джон Чо, Сара Сон, Алекс Джейн Гоу, Меган Лю, Кайя Доун Лау, Мишель Ла, Джозеф Ли, Доминик Хоффман, Сильвия Минасян, Мелисса Дисней и другие
«Базелевс Продакшн»
Россия – США
2018

Когда-то Харун Фароки задавался вопросом о том, как развитие технологий делает лишним не только человека, которого всюду заменяют машины, но и привычные жанры кино. Возможен ли детектив в мире, нашпигованном камерами видеонаблюдения? Конечно, нет – сокрушался берлинский медиатеоретик. Конечно, да! – отвечает Тимур Бекмамбетов, чья компания, считай, запатентовала формат десктоп-триллера. Детектив в мире тотальной прозрачности не только возможен – им может быть любой, как несколько лет назад показало любительское расследование, проследившее движение российского «Бука» по фотографиям в соцсетях. Вот и американец Дэвид Ким (Джон Чо), дочь которого не вернулась домой с ридинг-группы по биологии, в отчаянии берет ее лэптоп и за три минуты подбирает ключ ко всем ее почтовым ящикам и аккаунтам. Дальше будет типичный позитивистский детектив в духе Артура Конан Дойла: поиск по картинке работает превосходно, мир познаваем, логика торжествует, все хорошо.

Само по себе десктоп-кино уже давно не является новостью (разговорный хоррор, действие которого разворачивается на экране компьютера, в окошках видеочата, снял даже мамблкор-режиссер Джо Суонберг). Но как о нем писать, по-прежнему не очень понятно. Начать с того, что не совсем ясно, что вообще перед нами – кино или литература, экшн или эпистолярный жанр (примерно половина драмы тут разыграна скупыми сообщениями в мессенджере, одна из важных улик – смена формата сообщения с sms на iMessage, а крупный план, которым обычно выделяют лицо героя, тут занят исключительно буквами текстового сообщения). Режиссер Аниш Чаганти ловко и остроумно управляется с пространством десктопа – тут есть даже второй план,

«Поиск», режиссер Аниш Чаганти

аккуратно выглядывающий из-за открытых окон iOS, и лаконично описывает биографию героев, от одного PC с «эксплорером» на всю семью до перехода на продукцию Apple и Google (в описанный в фильме период герои живут в Силиконовой долине). Но и традиционную мизансцену он тоже выстраивает – пусть и перед тремя камерами наблюдения сразу; забавно, конечно, как некогда революционный формат полиэкрана превращается в рутинный, даже ленивый прием, помогающий избежать монтажа.

Понятно, что смотреть такое кино логичнее всего на компьютере, а не в кинозале – именно дома эффект погружения в выдуманную реальность оказывается предельным. Иногда, впрочем, верность выбранному формату стриминг-видео работает против реализма: Чаганти упорно смотрит на своих героев через линзу микрокамеры – но часто совершенно непонятно, кто тот герой, глазами которого видим все это мы. В этом смысле показательны два эпизода: Дэвид Ким включает трансляцию с поминальной службы и, не закрыв лэптоп, сам устремляется туда, чтобы стать свидетелем задержания подозреваемого в похищении (или даже убийстве) дочери. Вскоре он тоже появляется в окошке с живым видео – но кто тот невидимый герой, кто смотрит эту трансляцию в диегетическом пространстве? Или мы видим запись допроса обвиняемого, но как эта запись оказывается доступной зрителю и, повторимся, кто этот зритель? Кто смотрит на мир-Паноптикон в то время, когда будка наблюдателя пуста?

Ответ на этот вопрос давно дал тот же Фароки: сегодня на мир смотрит сама машина. Инстанция верховной истины – взгляд автора и зрителя, владеющего всей полнотой информации, в отличие от героев (особенно подчеркивается это отличие в триллерах, избыточная информированность зрителя и порождает саспенс) в литературе

и кино, – всегда была равна божественной инстанции. Но десктоп-фильмы, в которых кинокамера не транспарентное окно в мир, но конкретный, присутствующий в диегетическом пространстве дивайс, как бы случайно проговариваются, мгновениями демонстрируя зрителю, что Бога нет – и его, зрителя, тоже. Эти секунды, в которых «кинодиспозитив» (или «аппарат», в британской критической традиции) как будто смотрит сам себя, оказываются самыми зловещими и тревожными моментами в общем оптимистического «Поиска».

Фароки предупреждал своих читателей и зрителей, что, заменив человека на производстве, вытеснив ручной, физический труд в пространство фитнес-центров и стадионов, машина заменит его и на контроле производства, сделав визуальные навыки атавизмом. А за полтора десятилетия до него французские критики Комолли и Нарбони утверждали, что единственным действительным, реальным объектом репрезентации кино является сам производственный механизм кино. В «Поиске» обе эти теории находят свое зловещее подтверждение: реальное в нем вытесняется жизнью аппарата, медиума, который как бы и рассказывает нам историю – но происходящую почти исключительно внутри этого аппарата, на десктопе. И не только рассказывает. Машина как бы сама и смотрит организованное с ее помощью кино. Зритель же, как писал по другому поводу Брехт, «может быть применен» – но и без его участия шоу продолжается. Есть нечто зловещее в этом образе видео, которое смотрит само себя, – и именно это зловещее не дает «Поиску» оставаться просто каноническим, хоть и необычным с виду триллером, обреченным на хэппи энд. ◆

Анна Закревская

ВДРЕБЕЗГИ

«Виновный»
Den skyldige
Авторы сценария Густав Мёллер, Эмиль Нюгор Альбертсен
Режиссер Густав Мёллер
Оператор Яспер Спаннинг
Художник Густав Понтоппидан
Композиторы Карл Коулмэн, Каспар Хесселагер
В ролях: Якоб Седергрен, Джессика Диннаж, Омар Шаргави, Йохан Олсен, Якоб Ульрик Ломанн, Катинка Эверс-Янсен, Жанетт Линдбёк и другие
Det Danske Filminstitut, New Danish Screen, Nordisk Film / SPRING, Nordisk Film Production, Nordisk Film- & TV-Fond
Дания
2018

Скромный и скупой, как и полагается дебюту, датский «Виновный» предлагает идеальную на первый взгляд расстановку сил. Один главный герой в кадре, действие не покидает пределов замкнутого пространства и движется в режиме реального времени с помощью одних телефонных разговоров: Асгар Хольм (киногеничный Якоб Седергрен) – сотрудник датской полиции, который именно в этот вечер работает, отвечая на экстренные вызовы службы спасения, помогая людям на другом конце провода. Фильм начинается с раздражающе резкого телефонного звонка на фоне черного экрана, за которым следует неуютно сверхкрупный план: ухо и наушник, чуть мерцающий голубым светом. Камера отъезжает, фиксируя мельчайшие волоски на коже – деталь по-прежнему выглядит космической, пока наконец не растворяется в обыденности (резкое движение головы главного героя), и вот мы уже видим экран монитора, полный профиль героя, а за ним в расфокусе его коллегу.

Строго и кинематографично заданы правила игры. Точность действий сотрудника службы спасения – он четко знает, куда нажимать, кому звонить, что и как говорить, – резонирует с точностью экономно отобранных художественных средств. Каждый кадр, движение камеры или монтажная склейка рассказывают что-то важное, по кирпичикам собирая стройное и прочное фабульное здание. Сразу четко разграничивается и мизансцена: рабочее пространство с вечным перезвоном и суетой и безмолвное уединение за стеклом в соседней комнате, которое вскоре сыграет свою роль.

Все звонящие в глазах (точнее, ушах) немного самоуверенного и высокомерного Асгара ну натуральные идиоты: один перебрал с наркотиками, другого

ограбила проститутка, третья сломала велосипед и ждет помощи. Смешно. Пока сквозь эту мешанину чужих проблем не прорывается настоящая: звонит женщина, Ибен, которую, с ее невнятных слов, похитил бывший муж и увозит куда-то в неизвестном направлении. Ибен боится умереть и боится за своих детей, которые остались дома одни.

«Виновный» рассказывает сразу четыре истории, и только одну из них в кадре – где Асгар пытается спасти похищенную женщину. Постепенно – минимальными же средствами – вырисовывается второй план; его личная драма где-то на периферии кадра. Короткие штрихи, пара реплик, и мы узнаем, что его бросила девушка, а завтра ждет какое-то серьезное судебное разбирательство. Чуть позже Асгар вдруг извиняется за свое поведение перед коллегой за соседним столом (да что он сделал? – думает зритель). Напряжение растет в геометрической прогрессии, особенно осязаемо в медленном, разоблачающем наезде камеры на лицо (достаточно времени, чтобы поволноваться и поразмышлять, что же он мог совершить), одновременно деликатном, потому что медленный, и безжалостном, потому что не останавливается.

Звонок Ибен сигнализирует о первом нарративном повороте на 180 градусов. В кадре эта перемена отмечена, как в начале, сверхкрупным планом с наушником, но теперь ракурс чуть сдвинут – лицо выглядит более рельефно, скульптурно. Асгар больше не смотрит (точнее, не слушает) свысока, он изо всех сил старается помочь, отчаянно хочет ее спасти. И зритель вместе с ним ужасно хочет, чтобы все это оказалось историей бравого одиночки, который с помощью ума, отваги и, главное, одних лишь слов спасет жизнь беззащитной и трогательной женщины с мягким сдавленным голосом и интонациями ребенка – мамы двоих детей… Пусть для этого герою придется действовать не по уставу. Его волнение и накатывающая паника обозначены: залпом выпит аспирин, наушники отшвырнуты в сторону (коллега в расфокусе вздрагивает).

При этом третья, формально главная история – само похищение – тоже происходит за кадром. В зазеркалье историй, рассказанных опосредованно, лишь с помощью слов, мимики и жестов, где одна прячется за другую, накатывает чудовищное ощущение клаустрофобии. Ну вот как полицейскому, запертому в одной комнате, помочь женщине, запертой в чужой, отправляющейся неизвестно куда машине? Что-то тревожное, как оповещающий Асгара о новых вызовах огонек, вибрирует на заднем плане. Это ощущение тревоги рождается не только из-за загадочной личной драмы Асгара, об исходе которой можно пока только догадываться, но и из нашего опыта смотрения кино: еще один поворот неизбежен. Вот только какой? Постепенно сквозь гладкую идеальность пробивается пульс чего-то по-настоящему непредвиденного и безжалостно живого. «Виновный» оборачивается психологическим фильмом ужасов, беспощадно опрокидывающим зрительские ожидания, – это четвертая история.

«Виновный», режиссер Густав Мёллер

Любопытно, как эту, уже предельно камерную, ситуацию автор постепенно еще больше сужает, сплющивает. Асгар уходит в отдельную темную комнату, где остается один, и совершает неслыханное: сам звонит похитителю (домашний адрес, номер машины и телефона постепенно выяснил с помощью полицейской электронной системы), срывается, кричит. Звонит своему напарнику, чтобы попросить совершить незаконное и, как наконец выясняется, напомнить еще раз о своей просьбе соврать завтра в суде. В это время в кадре остаются только темный силуэт с трубкой и сверкающие глаза. Большинство событий происходит на словах, через телефонные разговоры: мы узнаем, что напарник Асгара проник в дом похитителя в поисках улик, что полицейские пришли в дом к оставленным без мамы детям, слышим, но не видим, что на руках и одежде девочки почему-то кровь. Полная картина в который раз ускользает. Близится развязка, пространство трагически затягивает (внутрь невидимых для нас домов, внутрь невидимой машины) и само затягивается словно в какую-то изогнутую воронку. В кадре сверхкрупные планы, а в фонограмме, на том конце провода, – растворяющиеся в неизвестности удаляющиеся шаги. Клаустрофобия продолжает нагнетаться внутренним пульсом: что-то не так, что-то не так.

При этом слова – и тех, кто звонит, и самого главного героя – дарят ощущение где-то вдали существующего, безошибочно широкого мира. «Под водой так спокойно. Тихо», – сквозь слезы, еле слышно, о походе с детьми в океанариум рассказывает Ибен, которую Асгар всеми способами пытается успокоить. В этот момент кажется, что она умрет. И от бессилия и у Асгара, и у зрителя наворачиваются слезы. Мы так же намертво схвачены этим крошечным пространством – комнаты, телефонной трубки, экрана. Пока наконец всей этой камерной

«Виновный»

сжатости и аскетизму не будет противопоставлен один-единственный образ – змеи. «...Я просто вытащила змей...» – настораживающе загадочно шепчет Ибен. Похожим образом создавалась атмосфера чего-то нереального, где все не то, чем кажется, в «Третьем человеке» (1949) Кэрола Рида, когда герой приезжал в Вену в гости к другу, а его там встречали какие-то люди, бормочущие на чужом языке: «гроб, гроб...» Какой еще гроб?

Что за змеи? Так хочется, чтобы слова оказались ошибкой. Но они уже произнесены – и дальше Асгар, как и зрители, никак не сможет вытащить этот образ из головы: змеи, которые копошатся в животе младенца. Оказывается, психически нездоровая Ибен убила собственного ребенка, хотела помочь ему избавиться от змей, а ее бывший муж, когда-то осужденный и отчаявшийся получить реальную помощь, решил самостоятельно отвезти женщину в лечебницу. После этого звонко рушится аккуратно выстроенный дом идеального компактного триллера, наступает реальность. Асгар занавешивает шторы, закрывает глаза. Теперь ему нечего сказать (Ибен с его помощью уже сбежала в неизвестном направлении) – он долго слушает рассказ «похитителя», пока реальность накатывает неотвратимой волной, а Асгар тщетно пытается удержать мир вокруг себя, а тот стремительно рушится, переворачивается с ног на голову. Он разбивает клавиатуру, громит офис. Полыхает маячок вызова – красный свет закрашивает все вокруг.

Паузы и тишина первой половины фильма до краев переполнены диким напряжением, страхом за жизнь беззащитной и трогательной Ибен, но, когда смотришь во второй раз, зная развязку, паузы и тишина вызывают новое ощущение чистого хоррора – мороз по коже, когда полицейский, действуя из самых добрых побуждений, буднично и, главное, совершенно по протоколу отправляет девочку в комнату

к мертвому (только он еще этого не знает) брату: «Папа сказал туда не ходить». – «Нет, нет, иди, побудь с ним».

Может быть, главный герой «Виновного» вовсе не Асгар и не женщина, которую он хотел спасти, а сама окружающая реальность. Несмотря на почти документальный аскетизм кадра, все пространство вокруг угрожающе живое: глубоко вдыхающий, как большой кит, прозрачный кулер, шипящий аспирин, мигающий красный огонек вызова, мерцающие кнопки на мобильном и перешептывание ледяных красок вокруг: голубая рубашка, темно-синяя форма, зеленоватые погоны, сизо-серые стены. С такой реальностью можно справиться только с помощью такой же ледяной искренности. «Я убил человека», – громко, так, что слышат коллеги, говорит Асгар, чтобы спасти жизнь готовящейся прыгнуть с моста, балансирующей на грани безумия Ибен, на которую все-таки упало осознание совершённого. Так, все истории с ошарашивающей неизбежностью сталкиваются в одну. В этот момент, практически в первый раз, мы видим сверхкрупный план главного героя анфас.

Главное признание не в убийстве. «Я хотел сделать что-то плохое», – с душераздирающей честностью произносит Асгар, окончательно спасая чужую жизнь. В итоге тугая нарративная спираль раскручивается, виновный оказывается невиновным – потому что невозможно представить, что на его месте можно было поступить по-другому, как-то «правильно» трактовать поступившие от реальности сигналы. Месседж истории не в том, что нужно делать, понимать, а в том, что месседжа не существует. Есть только сырая, принципиально непостижимая до конца реальность, и иметь с ней дело нужно каждый раз заново. В конце концов она всегда может – даже в дебюте – повернуться совершенно неожиданной, невообразимой стороной, вдребезги разбить всяческие «представления», «убеждения», непреложные «знания», «как правильно поступать».

«Виновный» с яростной убедительностью и неизбывной печалью констатирует: готовых схем и готовой морали нет. Есть только один опыт – может быть, невообразимый, может быть, трагический, абсурдный или, хотелось бы надеяться, катарсический, но, главное, всегда только личный, свой, будь ты полицейский на службе или зритель перед экраном. ◆

Алексей Филиппов

ТАНЦУЮТ ОДНИ

«Монстры.»
Monstri.
Автор сценария, режиссер Мариус Олтеану
Оператор Лукьян Чобану
Художник Александра «Алма» Унгуряну
В ролях: Жудит Стате, Кристиан Поупа, Александру Поточан, Сербан Павлу, Дорина Лазэр, Габриел Раута, Алина Берзунтяну и другие
Parada Film, Wearebasca
Румыния
2019

5 мая 2018 года. В Бухарест на поезде приезжает Дана (Жудит Стате), плачет в привокзальном туалете, собирает волю в кулак и идет к такси. Минует первую волну извозчиков, кто пополнее да понаглее, подходит к тому, который стоит на отшибе, будто целенаправленно, будто сама его выбирает. Водителю (Александру Поточан) не нравится, что клиентка молча погружается в авто с чемоданом: он заставляет ее выйти и сначала спросить, свободен ли он, не соблаговолит ли ехать на улицу Догарилор. Там, если верить google maps, неплохой район: неподалеку есть стендап-клуб и больница – возможно, одна из тех, куда пытались пристроить господина Лазареску в этапной картине Кристи Пуйю (Поточан, кстати, снимался и в той картине).

В какой-то момент маршрут изменится: после перепалки с водителем, встречи с пьяной женщиной, которая ищет ключи на проезжей части, и напряженного телефонного разговора Дана попросит отвезти ее на аллею Малой общины (Aleea Obcina Mică), где собирается пробыть всю ночь. Таксист соглашается, но за бешеные деньги – 500 лей. Дана не спорит: ей настолько плохо, ей так необходимо ночное изгнание, что она соглашается на очевидный грабеж. Простоять на месте все равно не получится. Рожает жена неприятного соседа Попеску, который постоянно донимает дурацкими вопросами («А давно у вас кухня переехала в ванную? Мясом, знаете ли, воняет». Дана душит беседу из последних сил: «Никуда она не переезжала, мы вегетарианцы»). Остаток ночи она все-таки проводит в такси, разговаривая с двадцатидевятилетним водителем и экс-барменом о жизни такой непростой. Вскользь он упоминает, как возил женщину, которая подозревала мужа в измене. Дана болезненно реагирует на его язвительную реплику: мол, как он может судить, не зная ситуации?

«Монстры.», режиссер Мариус Олтеану

Тем временем Андрей (Кристиан Поупа, герой которого в титрах помечен почему-то как Артур), муж Даны, занимается типично «мужскими» делами: потеет в спортзале, потом пытается собрать какую-то штуковину из IKEA, но его внутреннее беспокойство заставляет винтики раз за разом предательски выпадать под аккомпанемент сообщений в мессенджере. Постаравшись наладить контакт с женой, он поговорит по телефону с назойливой бабушкой и поедет на гомосексуальное свидание с неким Алексом (Сербан Павлу), очень требовательным IT-шником, который точно знает, чего хочет: никаких поцелуев, банку из-под пива протри, штаны сними, майку оставь, свет выключаем, готово, расходимся по одному.

В этом слегка комичном эпизоде лучше всего иллюстрируется центральная тема «Монстров.», дебюта Мариуса Олтеану: не только свобода, но зачастую и нужды одного заканчиваются там, где начинаются нужды другого. Проще говоря, идеальная синхронизация двух личностей крайне затруднительна. Алекс вроде бы готов поделиться с Андреем/Артуром душевными переживаниями от неудачных отношений с замужним мужчиной, но абсолютно равнодушен к его чувствам. Впрочем, знакомство через Grindr и не обещает запредельной чуткости. С Даной, как становится ясно позже, у Андрея похожая история. Уже несколько лет они любят друг друга духовно, а телесно предпочитают других (она переспала с кем-то недавно, у него гомосексуальный роман случился около двух лет назад – и вот опять).

Нечто подобное описывал Спайк Ли в фильме и сериале «Ей это нужно позарез»: там художница Нора Дарлинг сталкивалась со стереотипными ожиданиями от афроамериканки со стороны как подруг (и даже психотерапевта), так и сразу нескольких любовников. Взяв за основу так впечатливший его в киношколе «Расёмон», Ли использовал

прием с множеством точек зрения против крайне белого жанра мелодрамы, а потом и ромкома, чтобы сломать рамку ожиданий.

Так и герои «Монстров.» почти весь фильм недвусмысленно зажаты рамкой вертикального кадра. Для румынских режиссеров не только движение камеры, но и обрамление видимого – часть речи. У Раду Жуде в «Истерзанных сердцах» скругленные края кадра рождали ассоциации и со старинными фото, и с рентгеновскими снимками (сам сюжет просвечивал насквозь эпоху зарождающегося фашизма). В «Сьераневаде» Пуйю вечно движущаяся камера создавала эффект «взгляд духа», подчеркивая экзистенциально-мистическую составляющую ритуала сороковин.

Неоднократное упоминание Кристи Пуйю не случайно: его влияние на Олтеану очевидно. Достаточно того, что актерский ансамбль «Монстров.» составили артисты, хотя бы раз у него снимавшиеся. Но есть и более принципиальные сходства. «Монстры.» стремятся дать широкую картину румынской жизни, поженив мирское и духовное, а главное, фиксируются на традиционных или личных ритуалах.

Бесчисленные мелочи, которым люди в кадре придают особое значение, превращают сюжет картины в столь подробную хронику. Здесь ничего не бывает просто так: человек оказывается в пространстве чужих привычек и вынужден как-то под них подстраиваться. Как правильно садиться в машину. Как целоваться. Как сидеть. Как пить пиво. В сущности, «Монстры.» без малейшего кокетства апеллируют к понятию «монстр как Другой» – не просто к непохожему, но к похожему не совсем, отличающемуся в принципиальных мелочах. В этом смысле все персонажи в кадре, которых хочется как-то лаконично описать, оказываются то ли монстрами, то ли в окружении монстров. В диалоге с другим человеком постоянно приходится чем-то жертвовать, терпеть, отстаивать свое.

Интонация картины при этом сдержанно сентиментальная: рефреном звучит песня *Fireworks* группы *First Aid Kit* как музыкальная тема Андрея и Даны. Легко представить похожую историю на разрыв аорты в формате ромкома или ситкома, но «Монстров.» заземляет религиозное и бытовое измерение. Как и в «Смерти господина Лазареску», в фильме немало библейских аллюзий. Дремлющий Андрей лежит в позе Христа с картины Андреа Мантеньи «Мертвый Христос», хоть камера и прячется за углом, чтобы сходство не так бросалось в глаза. На постере фильма Дана и Андрей застывают в позах, характерных для пьеты – иконографической сцены оплакивания Иисуса. В конце концов, любовь заставляет жертвовать многим, порой самим собой. Имя актрисы Жудит (Юдифь) Стате, которая играет Дану, заставляет вспомнить еще одну библейскую героиню – вдову, спасшую город от нашествия. Патриотизм – одна из тем картины: Алекс говорит, что с удовольствием свалил бы из страны, Андрей замечает, что это чудо – понимать все, что он ему говорит. Между двумя людьми и так много преград помимо языковых и культурных различий.

В третьем акте, когда Дана и Андрей встретятся, а экран ненадолго станет широкоформатным, в их непростой семейный быт начнут вмешиваться родственники и общественные порядки. Вот крестят новорожденного, вот бабушка Андрея допекает: где же дети, вы умрете, никого после вас не останется. Как и в «Сьераневаде», в «Монстрах.» умещаются практически все стадии человеческой жизни от рождения до смерти. Дома у Алекса Андрей ест коливо – поминальную кашу из зерен пшеницы, политую медом. Эрос и Танатос идут рука об руку, библейские аллюзии – с тревогой реального мира.

Символом раскола становится аккуратная квартира, которую Дана и Андрей вот-вот продадут. В декоре их совместного жилища особенно бросается в глаза, что в фильме чаще прочих встречаются желтый и синий (реже – бирюзовый). Первый рождает легкое беспокойство, хоть и считается цветом нерушимого брака, второй якобы указывает на супружескую измену. Тем не менее даже микроапокалипсис не единственная причина, по которой у пары нет детей. Дана честно признается: страшно.

Страшно приводить кого-то в мир, где по радио прорываются весточки из нестабильной геополитической обстановки, хоть и заглушаемые песней Корины Кириак «Поговори со мной о весне» (Să-mi vorbești de primăvară, 1977[1]. Страшно приводить кого-то в мир, где так мучительно разбираться в себе. Страшно приводить кого-то в мир, где так легко умереть: может быть, картина называется «Монстры.» еще и потому, что люди всегда имеют шанс обречь других на смерть. И все же посреди этого обилия опций и необходимости осознавать (то есть решать), чего ты хочешь, возможно обнаружить если не единство, то есть не бесконечную близость, то душевное тепло. Тот самый фейерверк прошлой ночью, о котором поет группа *First Aid Kit*. ◆

1. Ирония в том, что Кириак озвучивала Урсулу в диснеевской «Русалочке» – другом знаковом сюжете о любви, жертвенности и страхе.

Вероника Хлебникова

ВИДЕЛИ НОЧЬ

«Тридцать»
Dreissig
Автор сценария, режиссер
Симона Костова
Оператор Ансельм Бельзер
В ролях: Хеннер Борхерс, Овюнч Гювенисик, Паскаль Удю, Раха Эмами Хансари, Миша Лукашук, Кара Шрёдер
Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)
Германия
2019

«Тридцать», фильм театральной актрисы Симоны Костовой, уроженки Болгарии, живущей в Берлине, дебют с бюджетом 5000 евро, впервые показали на Роттердамском кинофестивале в программе «Светлое будущее». Тощий фабульный паек – видели ночь, гуляли всю ночь до утра – воспроизводит набор обстоятельств из жизни условной молодежи: отношения, неприкаянность, одиночество на белом свете – и уже без ювенильного жара, бунта крови, больших надежд, любви как в последний раз.

Раха и Паскаль больше не живут вместе. Кара замечает у себя воображаемый второй подбородок. Для Хеннера нет разницы между завтра и сегодня, он весело выпивает и приводит Аню, которой все равно с кем. Овюнчу – тридцать. Друзья придут его поздравить, компания сорвется в ночную мовиду по берлинским клубам, где всякой грусти свой оттенок: блюз, хип-хоп, транс. Исполнители появляются под своими именами. После премьеры Овюнч Гювенисик сказал мне, что день его рождения был настоящим, изменен только возраст.

Обстоятельства пусты, как вложенные одна в другую коробки и коробочки, подаренные Овюнчу. Костова от обстоятельств отрывается. Речь не о поколении, и цайтгайст тут один во веки веков: стихия убывающего времени, в чьем невидимом огне тлеют жизни. В рукотворном мире съемных квартир и городской среды она заявляет о себе ревом бытовых приборов вместо грома и рыка природных явлений.

Мы видели такое, но с другого полюса, в потоке жизни Абделатифа Кешиша, запаянном в вечность «золотого века», чувственного вспоминания юности. У Костовой «здесь и сейчас» истекает, у Кешиша оно закапсулировано в бесконечность памяти, возможно, фантомной, о полноте бытия.

«Тридцать», режиссер Симона Костова

Костова чинно начинает знакомство с персонажами, но все биографическое тонет в грохоте блендера и вое пылесоса, еще больше удлиняющих долготу непрерывного общего плана. Девочка, расставаясь с мальчиком, зарывается лицом в его рубашку, вдруг одна в крепкой темноте прощального объятия, и тщательно выстроенный кадр, образец экранной графики, уплывает в черную дыру.

Костова чередует модусы кино на контрасте. В строго организованную форму с эстетски выверенными мизансценами, как будто намеренными что-то рассказать о персонажах и их взаимодействиях, встревает аффект, заимствованный у современного искусства прямых воздействий, и вносит почти физический дискомфорт, обрывает историю, перечеркивает знание и понимание, отказывает в языке. Сцепление этих модусов – самое интересное в работе Костовой, зашедшей даже дальше ставшего привычным сочетания игрового и неигрового, условности образа и непосредственного включения, чтобы передать эту странную и новую в кино текстуру активного бездействия, напряжения без артикулированной разрядки.

Солнечным осенним днем нас знакомят с персонажами, обитателями квартала Нойкёльн на берлинском юго-востоке, не так давно назначенного новым модным источником молодой энергии и кластером творческих сил. Днем можно нудеть, принимать позы перед собой, своими и чужими, отвлекаться в планы и разговоры, играть в бесконечность, думать, что многое, если не все, впереди, отмахиваться от тоски, поддаваться инерции.

Раха не всегда знает, зачем вставать утром, но это быстро проходит, и уже пора на день рождения. Кара в непреходящем состоянии бессвязной тревоги пересказывает впечатления дня, начинает с выставки и нежного голоса художницы, в окружении альфа-самцов

«Тридцать»

проповедующей матриархат, но доходит до ближнего круга, и тут блендер вставит свое жужжащее слово на пару злых остроумных минут. Вдвоем Раха и Кара пародируют старость, в которую пока не верят, и смешнее истерики в кино не случалось. Француз Паскаль с его хорошей должностью готов на словах бросить все, рассуждает о гуле Гугла и его карт, легко отделывается от случайного слушателя из прошлой жизни, но скорчится на каких-то ступеньках. Овюнч что-то пишет, но никогда в кадре. Хеннер, кажется, безбытная душа общества, заведет разговор о сроке годности как поэтической теме, но договорить ему не дадут.

При свете нарядного дня фильм Симоны Костовой принимает до смешного строгие формы, заимствует из взрослого, не сказать старого, кино стерильную искусность мизансцен. Днем «Тридцать» похож на сцену, где играется спектакль, чей драматург подражает Антону Чехову, а снимут ли его с репертуара и когда – неизвестно.

Ночью, в сцене из Караваджо, склонившиеся над новорожденным друзья задуют свечи на торте. Отрепетированная жизнь, где все привычно подвешено в пустоте, даст течь. В ночную тень беспорядочно хлынут эмоции и все остальное: цитаты из пьес настоящего Чехова, глупые признания, спонтанные телодвижения. Персонажи спрыгнут со сцены, побегут по улице, как по Лувру, через полосу дорожных работ, превратятся в кинетический вихрь, как промокшие зверушки из «Алисы в Стране чудес». К этой ночи в Берлине применима реплика птицы Додо «правильность формы несущественна». Все равно кончится тем, что и всегда, – похмельем трезвой регламентированной жизни, которым мучиться до конца времен.

Ночью «Тридцать» – документальный оттиск тоски живой души, предчувствующей смерть, завороженной горением жизни, сжигающей

себя, тоски по всегда ускользающему соединению с миром, не догнать, как ни беги. Только физическое напряжение, мускульное усилие насыщает мимолетным удовлетворением.

Возможно, в сборке дневной и ночной версий персонажи фильма меняют социальное тело на природное, закабаляющие ритуалы дня – на освобождающие ритуалы ночи. Но фильм не требует и такой интерпретации. Костова, во всяком случае, начнет и закончит фильм на их границе. В рассветной мгле проснется мужчина, пойдет на звук телефона, будет долго ловить ртом подброшенную сигарету, раскроет и закроет окно, впустит шум, включит пылесос. В 21.00 он встречается с друзьями, время пошло, а точнее, побежало, кадр сменится, а пылесос останется на вступительных титрах.

На заре уже нового дня все, притихшие, пойдут завтракать, не в силах расстаться и разменять их ночное братство на отдельность собственного существования. Из племени, пережившего долгую ночь, вновь стать актерами каждый своего эпизода пока не написанной пьесы еще одного дня, неизменная драма которого в том, что он тоже закончится в череде жизни, тихомолком сходящей на нет, совсем навсегда.

Они шатались под искусственным светом, двигались в такт музыке, застывали, уйдя в нее под саксофон Black Bear Basement, нелепо признавались в любви, съезжали с катушек, обессилели. Незаметно произошел тектонический сдвиг. Костова не дифференцирует взгляд камеры, это зрение не принадлежит никому, никто и не заметил, как все сдвинулось.

Они вместе, как первые люди, смотрели на огонь этой ночи в кадре, где не было ни огня, ни тьмы. Их личные жизни перестали что-либо значить перед древней потребностью жаться друг к другу, не важно, что заставляет каждого из них кричать, страдать, плакать и исчезать поодиночке. Кара не встретит в Овюнче взаимности и пойдет к выходу с зеленым и синим от неона и боли лицом. Незнакомка, как смерть на рассвете, придет и обнимет белыми руками и шепнет на ухо Паскалю высокопарную чушь: «Некоторые говорят, что рак уничтожит человечество, но это сделает одиночество». «Я ничего не чувствую, даже боли больше не чувствую», – скажет Овюнч. «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить… Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом», – скажет Чехов, обняв измучившуюся Кару тонкими руками Ани с этим ее нелепым веселым пучком волос.

Под утро этого фильма они остановятся, сбитые с толку, завороженные по-прежнему непроявленным смыслом ненадолго отступающей ночи. Теперь им следует подкрепиться, и стихия требующей своего жизни гремит посудой. Та-ра-ра-бумбия. ◆

Нина Цыркун

ИЗМЕНЕННЫЕ СОСТОЯНИЯ

«Т(о)варищи на века, том 1»
Best F(r)iends, Volume 1
Автор сценария Грег Сестеро
Режиссер Джастин Макгрегор
Операторы Джастин Макгрегор, Фархан Умедали
Художник Кристофер Макгрегор
Композитор Дэниел Плацман
В ролях: Грег Сестеро, Томми Вайсо, Кристен Стефенсон Пино, Винс Джоливетт, Рик Эдвардс, Том Биссел, Майкл Дэвис, Роберт Бриско Эванс, Картер Френд
и другие
Sestero Pictures
США
2017

«Т(о)варищи на века, том 2»
Best F(r)iends, Volume 2
Автор сценария Грег Сестеро
Режиссер Джастин Макгрегор
Операторы Джастин Макгрегор, Фархан Умедали
Художник Кристофер Макгрегор
Композитор Дэниел Плацман
В ролях: Томми Вайсо, Грег Сестеро, Кристен СтефенсонПино, Рик Эдвардс, Канту Р.Дж., Патрик Грин, Джордж Киллингуорт, Скотт Кенион Баркер, Гарри Брэкстон Дэвис, Алистер Дафф, Пол Шир и другие
Sestero Pictures
США
2018

Это история о том, как оглушительный и единодушный провал неожиданно капитализировался и породил на своей периферии семью фильмов, вызвавших разноречивые оценки, но так или иначе провоцирующих долговременный интерес. «Т(о)варищи на века» дебютировавшего в полнометражном игровом кино Джастина Макгрегора пришли на экран через «Комнату» (2003) Томми Вайсо. Единодушно признанный зрителями и критиками худшим фильмом нового тысячелетия, «Гражданином Кейном» плохого кино, не выдержавшим и двух недель проката, фильм Вайсо вскоре приобрел статус культового. Это внезапное преображение обязано, судя по всему, абсолютной искренности, подкупающей трогательной и самозабвенной самодеятельности автора, простодушно считавшего себя новым Джеймсом Дином, который готовил публике бесспорный шедевр, но подарил ей не то, что задумывалось. «Комната» получилась не драмой в духе историй с Джеймсом Дином, а комедией, разыгранной не ведающими того актерами, что, как известно, создает оптимальный комический эффект. Искренность, простодушие и влюбленность в кино роднят Томми Вайсо с другим созидателем плохих фильмов – Эдом Вудом, чей «План 9 из открытого космоса» 1959 года до появления на сцене Томми Вайсо считался худшим фильмом за всю историю кино. Эд Вуд тоже удостоился своей награды: в 1994-м Тим Бёртон снял о нем нежнейший трибьют, доверив инкарнацию режиссера Джонни Деппу. В марте прошлого года в России в рамках проекта Why Not Movie состоялись показы картины Джеймса Франко «Горе-творец» об истории создания «Комнаты». Он снят по книге исполнителя одной из главных мужских ролей в фильме Вайсо – Грега Сестеро (в соавторстве с Томом Бисселом) «Горе-творец: моя жизнь внутри

«Т(о)варищи на века, том 1», режиссер Джастин Макгрегор

«Комнаты», величайшего плохого фильма в истории». В октябре прошлого года Сестеро стал гостем фестиваля «Амфест», на котором представлял и «Комнату», и оба тома «Т(о)варищей…». Имя Грега Сестеро, вступившего в права символического наследника «Комнаты», оказалось накрепко связано с именем Томми Вайсо, который, кстати, был и его актером-партнером по «Комнате». Можно сказать, что «Т(о)варищи…» – тоже трибьют старшему другу от лица Сестеро; в предисловии к своей книге он пишет, что за прошедшие со времен съемок годы осознал, «насколько изменил меня этот опыт, и как я за это благодарен»[1].

В «Т(о)варищах…» Грег Сестеро играет Джона Кортину, бездомного скитальца, уже в довольно зрелом возрасте мучимого детской травмой – смертью матери. В Лос-Анджелесе Джону повезло встретиться с тружеником морга Харви Льюисом (Томми Вайсо). Внешне оба персонажа в точности отвечают описанию обоих исполнителей, как их представил Сестеро в книге по впечатлениям первой встречи, найдя в их паре сходство с антагонистами марвеловских комиксов. В его глазах сам он – высокий блондин северокалифорнийского розлива; невысокий коренастый Вайсо с иссиня-черными (явно выкрашенными дешевой краской), длинными вьющимися волосами напоминал горбуна собора Парижской Богоматери, прошедшего коррекционную хирургическую операцию. Судя по презентации внешности, партнерский расклад предполагает, что роль «(антисупер)героя» выпадает Сестеро, а «квазизлодея» – Вайсо. И тогда получается, что оба играют «против амплуа», наводя зрителя на ложный путь восприятия, запутывая и усложняя интригу.

Так или иначе, очень похоже, что Харви списан со своего исполнителя: оба неопределенной национальности (Вайсо утверждает, что родился в Америке, но согласно независимым источникам – в Познани, и говорит он с сильным славянским акцентом); оба неопределенного

1. *Sestero Greg, Bissel Tom*. The Disaster Artist. My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made. London: Sphere, 2017, p. xvi.

возраста (Вайсо утверждает, что снимал «Комнату» в возрасте двадцати с чем-то лет, хотя ему было явно под пятьдесят). И главное: Харви, как и Вайсо, пребывает в измышленном и реализованном для себя раю. Таким раем были для режиссера съемки его антишедевра; морг, где его герой наводит красоту на лица (бездействующих) умерших и кое-что имеет с них для себя, – рай для Харви. Рай, впрочем, в этом случае точнее было бы назвать чистилищем: это перекресток жизни и смерти; непохороненные как бы еще и нелегитимные покойники, которым не поздно воздать последние, по-житейски приятные для всех участников процесса почести. «Моя цель, – объявляет Харви, – делать людей счастливыми. Особенно когда они умирают». В честь лежащих на его столе клиентов – то «хорошего» китайца, то клоуна, будто прибывшего на конечную остановку прямо с манежа, – он придумывает специальные торжественные церемонии, приглашая участвовать в них и Джона. Харви пригрел его из жалости, доверив не только уборку помещения, но и ключи от «офиса», где лежит пока еще не обращенное в деньги золото – немалая куча золотых коронок. Уборщик из Джонни неважный; хуже того, он провел в доверенном ему помещении рекогносцировку и, руководствуясь правилом, что если от многого взять немножко, то это не грабеж, а просто дележка – чисто дружеская, конечно, – взял немножко, чтобы скатать в Лас-Вегас. Харви понимает дружбу иначе и пытается внушить неприкаянному Джонни, что она «превыше всего», но тот не ценит идеализма товарища и идет на поводу подружки Трейси (Кристен СтефенсонПино), предложившей хитрый план по отъему денег уже не в привычном Джону безобидном объеме, а с размахом. Самое неприятное, что по плану предполагалось сыграть на святом – заманить Харви в ловушку, использовав его пристрастие к Rolling Stones. Как полагается в жанровом кино, что-то пошло не так, Джонни зашел дальше, чем планировалось, и теперь окровавленный Харви является ему в кошмарах.

В качестве сценариста Сестеро использует основную интригу «Комнаты», завязанную на предательстве одним из друзей другого, причем в обоих случаях обманутым получается герой Вайсо. Но в «Т(о)варищах…» этот обман оказывается в большой степени именно им, Харви, и срежиссированным.

Грег Сестеро своим апатично меланхоличным, минимальным актерским присутствием в этом проекте как будто отсылает зрителя к тем годам, когда он еще не был актером, а работал в модельном бизнесе, дефилируя на подиумах по строгой указке распорядителя. Тем самым суггестивно зрителю внушается подозрение, что кто-то другой должен стоять за его поступками. Кто именно – это и есть месседж фильма, в финале которого Харви берет за руку спасенного им от смерти Джона и увозит от предательницы Трейси туда, где сбудутся мечты друга-предателя, – демонстрируя торжество хештега «дружба превыше всего». Вместе с тем авторы фильма оказывают Томми Вайсо главную услугу – помогают ему вживую снять свой очередной фильм.

Сестеро неспроста упомянул в своей книге горбуна из Нотр-Дама. Как подкидыш Квазимодо обожал собор, заменявший ему и семью, и дом, Вайсо, затуманивающий свое происхождение, так же обожает кино и, подобно герою романа Гюго, «вливает жизнь в это необъятное здание», то есть создает фильм. Сестеро обыгрывает еще и то, что лицо звонаря представляет собой застывшую маску. Харви постоянно делает маски, в том числе и Джона, и сам пользуется ими, представая в виде других людей – как, например, полицейского на дороге, останавливающего автомобиль, в котором Джон и его подружка Трейси увозят украденный у Харви сейф. Тем самым он меняет траекторию движения похитителей, а вместе с ней и сюжет. Таким образом, именно Харви оказывается невидимым режиссером событий, в то время как настоящими акторами считают себя Джон, Трейси, а затем и ее любовник Рик Стэнтон (Рик Эдвардс), вместе с которым девушка задумала аферу с кражей денег. В кошмарных видениях, навеянных каннабисом, Джонни видит Харви в маске его самого, как будто встречаясь лицом к лицу с собственной смертью, предвидя будущие события фильма. Точно так же перед глазами «Капитана Америки» Уайтта из «Беспечного ездока» возникала картинка с горящим мотоциклом, то есть сцена собственной гибели.

«Беспечный ездок» Денниса Хоппера – главный референс этого проекта, выводящий его за пределы внутрисемейной игры в интертекстуальный контекст. Начать с того, что в обоих фильмах одиссея героев начинается в Лос-Анджелесе – для многих городе мечты, а кроме того, столицы мирового кино, из которого эти люди как раз и хотят вырваться. Те и другие торгуют сомнительным товаром: одни везут в своем «Харлее» наркоту, другие продают для переплавки золотые коронки мертвецов. Прибыв на место предвкушаемой радости – весенний праздник mardi gras в Новом Орлеане, – байкеры Уайтт (Питер Фонда) и Билли (Деннис Хоппер) бестолково снуют в толпе, не находя себе места. Джон вместе с Трейси вместо вожделенного «рая» в Колорадо, где так приятно было бы отдохнуть в снегах от вечного лета Лос-Анджелеса, застревает в Аризоне, попадая в опасную ловушку.

Вышедший на экраны в 1969 году «Беспечный ездок» был проникнут грустным предощущением конца эпохи контркультуры, когда на место тех, кто искал свободу, придут комфортно устроившиеся в рутине яппи. Яппи-то, впрочем, будут вполне безобидными, не они виноваты в том, что «дети цветов» должны будут уступить им место на авансцене истории, зато всегда пребудут чувствующие себя хозяевами жизни типичные представители «ржавого пояса»[2], из неприязни подстрелившие незнакомых им байкеров. Этот вердикт сформулировал бродячий адвокат Джордж Хэнсон (Джек Николсон): «Люди будут толковать о свободе личности, а когда видят свободного человека, то пугаются». Джордж станет первой жертвой этого страха сбившихся в стаю реднеков, а потом так же безвинно и бессмысленно погибнут и его спутники. В сравнении с «Беспечным ездоком» «Т(о)варищи на

2. Они из тех консервативных сторонников репрессивного истеблишмента, кто в эпоху контркультуры чувствовал себя незаслуженно сброшенным на обочину жизни, зато теперь, составив ядерный электорат нового президента, празднуют реванш.

«Т(о)варищи на века, том 2», режиссер Джастин Макгрегор

века» кажутся не столь пессимистичными – тут ведь главные герои остаются живыми и даже благоденствующими. И тогда можно предположить, что идеология этого фильма оказывается в противофазе ленте Хоппера, если бы не одно подозрение.

Невероятный, подчеркнуто идиллический финал фильма наталкивает на мысль о том, что это нечто вроде истории, рассказанной Амброзом Бирсом в новелле «Случай на мосту через Совиный ручей». В мозгу человека в тот момент, когда его казнят через повешение, проносится картина спасения: веревка обрывается, он прыгает в воду и добирается до дома. На самом деле это лишь предсмертная греза, авторская ирония над надеждой, которой не сбыться. Повторяющиеся в галлюцинациях Джо видения убитого им Харви, который как бы продолжает вмешиваться в его жизнь, в финальной части – в момент, когда Джо оказывается под дулом револьвера, – обращающиеся «реальным» его появлением, овеществлением ирреального, создают картину переживания собственной вины. События со стремительной быстротой сменяют друг друга, а тональность фильма резко меняется, приобретая гипнотически завораживающий эффект. Харви, как призрак, ускользая, уводит Джо за собой в каменный лабиринт, будто приглашая в потусторонний мир. Якобы подстроенное Харви путешествие заканчивается фантомным прибытием в «рай», в окруженный садом дом. Это псевдоразвязка, знаменующая удачное разрешение конфликта, положенного в основу сюжета, но истинная развязка, развенчивающая мнимый хэппи энд, отсутствует, точнее, остается за кадром. И «Т(о)варищи на века» на свой лад переиначивают коллизию, что произошла с «Комнатой»: воображение разрушает свою собственную цель и делает радужным то, что задумано трагичным. ◆

Алиса Таежная

КАМЕРА, В КОТОРОЙ НЕТ ПЛЕНКИ

«Прогульщики»
Shirkers
Автор сценария, режиссер
Санди Тан
Оператор Айрис Нг
Композитор Ишай Адар
Cinereach, Doc Society, Shirkers
США – Великобритания
2018

Это документальный фильм про одно предательство. Про два дебюта – интуитивный и осознанный – с разницей почти в четверть века. История одного недоделанного фильма, который годами не дает покоя своим создателям. И тот случай, когда искусство не дотянет до реальности.

«Когда мне было восемнадцать лет, у меня было столько мыслей, что я почти не спала», – вспоминает в «Прогульщиках» сингапурка Санди Тан о своей юности в начале 1990-х. Вокруг дивный новый мир и сингапурское экономическое чудо – страна «тихой добродетели», в которой запрещали жевательную резинку и сносили старые дома, напоминавшие об аграрных временах. Были запрещены картины Линча и пластинки Sonic Youth – и дети, такие как Санди, обнаружили в себе сердца, работавшие, как новый мотор, услышали мысли, не дававшие спать, и осознали мечты, которые в Сингапуре двадцатипятилетней давности не осмеливались воплощать взрослые, а могли только подростки – прогульщики и бездельники. Санди и ее подруга детства, с которой они то любили, то ненавидели друг друга, поклялись, что станут «сестрами Коэн», и решили снять дебют летом, когда нет уроков; написали сценарий и собрали родственников, соседей, прохожих в глуповатом фильме, состряпанном на коленке. До этого они делали любительские афиши и коллажи, в своих подростковых комнатах поклонялись Богу театра и Богине сценариев – и, как многие-многие взрослеющие дети, думали, что «лучше закатывать истерики и быть в депрессии, чем быть обычными». Дебютный фильм насмотревшиеся американского жанрового кино сингапурские девочки решили снять про шестнадцатилетнюю серийную убийцу: она хладнокровно расправляется с близкими,

к которым неравнодушна, бродит по Сингапуру с чемоданчиком и пленочным фотоаппаратом, встречает абсурдных персонажей и видит дурацкий глупый мир, неосязаемый для остальных. Название было готово сразу: «Прогульщики» – уклонисты, саботажники.

Девочки не знали, что в те времена в Америке Ричард Линклейтер снимал «Бездельника», Спайк Ли призывал «Делай как надо», Ларри Кларк водил деток кругами по улицам Нью-Йорка, а Кевин Смит придумывал «Клерков». И все они – и американские дебютанты, и сингапурские девочки – хотели только одного: вытащить наружу абсурдность бытия и вывернуть будни так, чтобы глупости и несостыковки образовали альтернативное зазеркалье бесцельных прогулок, бестолковых дел и нелогичных разговоров. Ничего не зная друг о друге, американские парни и сингапурские девочки снимали одно кино. Отличие только в том, что сингапурское кино никто не увидел и не оценил: снятый ими непостижимо самобытный фильм с ярким пленочным цветом и сюжетом, которому позавидовал бы и Джармуш, оказался похищен и спрятан.

Так Санди Тан и ее подруги Жасмин Нг и София Сиддик Харви сняли напрасный дебют. В конце 2010-х Тан снимает свой документальный дебют о том, как больно и страшно продолжать жить кинематографом, когда тебя обманули, и чувствовать, что похороненный фильм живет «загробной жизнью», оставшись только в памяти тех, кто его сделал, как коллективная галлюцинация. Как потерянный первый альбом, после которого годами нет сил делать второй.

Имя похитителя их фильма – Джордж Кардона. Мужчина средних лет с тягой к юным девушкам, полувыдуманной биографией и планами на будущее, которые никогда не сбывались, он преподавал в сингапурской киношколе и вселял уверенность во вчерашних детей, что их вымыслы станут реальностью. Джордж уговорил Санди, Жасмин и Софию, что именно он должен встать за камеру и режиссировать «Прогульщиков», пока девочки напишут сценарий, найдут локации и массовку, проведут кастинг для сотни актеров и сделают за него все неприятное и хлопотное. Два раза девочки случайно заметят, что Джордж Кардона снимает дубли на камеру без пленки, но в суматохе съемочных дней не придадут этому никакого значения. Камера, в которой нет пленки, – лучшая аллегория для разбивания детских надежд взрослым человеком.

Ретроспективный док Санди Тан о том, как дети положились на взрослого и более опытного человека, а оказались частью его плутовской биографии, где не было ни одного до конца правдивого факта. «Мы сообщники», – говорил Кардона своим подопечным, как говорят многие взрослые, чтобы завоевать доверие детей и злоупотребить их слабостью. «Он выбрал нас, но сделал так, чтобы мы чувствовали, что это мы выбрали его», – вспоминают все, кто пострадал от патологической лжи Кардоны. Их одного за другим находит Санди Тан в своем фильме-расследовании, когда Кардоны уже нет в живых. Несколько

обманутых бывших друзей и соратников, растерянная бывшая жена, как в тумане отдавшая Кардоне деньги на его так и не законченные фильмы, все остальные, пожертвовавшие его проектам деньги и свободное время, разводят руками: все было как в тумане, как с уличной гадалкой, за минуты ворующей все, что может взять и унести. Фанат фильма «Фицкарральдо», в котором люди не сворачивают горы, но переправляют через них корабль, осуществляя идею одного человека, хотел быть таким же. И был таким безнаказанно, когда юные продюсеры и звукорежиссеры смотрели ему в рот.

В «Прогульщиках» неоднократно говорят и о третьем дебюте, сыгравшем в жизни Санди Тан и ее команды судьбоносную роль, хотя они об этом и не знали. «Секс, ложь и видео» (1989) Стивена Содерберга обратил внимание всего мира на американское независимое кино. Над этим фильмом по касательной работал Джордж Кардона, и он любил рассказывать тем, кто его не знал, что с него списали главного героя Грэма (Джеймс Спейдер) – нарцисса и манипулятора, использовавшего кино и видео, чтобы управлять другими и давить на них. Как и камера без пленки, такой факт должен был насторожить восемнадцатилетних, но беда в том, что их вообще мало чем можно было насторожить. Два дебюта, снятые с разницей в три года, – всеми признанный американский и никем не увиденный сингапурский – оказались связаны в истории кино через воровство одного и того же человека.

Испарившийся Кардона забрал «Прогульщиков» и исчез на годы, пока его жена после смерти не нашла авторов и не передала им цветистые зернистые пленки. На пленках, бережно сохраненных, не было звука – Кардона надавил на молодого музыканта и похитил саундтрек, но сберег записи и наброски, по которым снималась картина. Расчлененный фильм вернулся к своим создательницам, когда они этого уже не ждали. Два месяца подросткового лета, определившие и сломавшие несколько жизней, наконец получили подтверждение в реальности. «Прогульщики» больше не казались ее участникам длинным сном. На пленках самая большая собака Сингапура, курящие женщины будто из вселенной Хэла Хартли, спонтанные танцы на зеленых лужайках и город, которого больше просто не существует. Понимая, что старомодная столица Сингапура растворяется у них на глазах, авторы «Прогульщиков» нашли места и улицы, которым логично было не вписаться в современность: сейчас железная дорога поросла мхом и ведет в никуда, семейные дома снесли, «шоколадную» лужу перед домом закатали в асфальт, городские деревья подчинили урбанистической логике. «Прогульщики» остались едва ли не единственным свидетельством того, каким Сингапур был в начале 1990-х – городом, растворившимся в истории, как и фильм, который в нем снимали.

В своем первом полном метре – доке о дебюте с несчастливой судьбой – Санди Тан делает то, на что мало какому режиссеру хватит духа. Собирает заодно всех соавторов и помощников, задает им вопросы о прошлом, а по воспоминаниям других признает себя холодной сукой.

«Прогульщики», режиссер Санди Тан

Девушкой-нарциссом, за которую работали другие, которая сдружилась с режиссером старше себя и на основании этого чувствовала себя особенной. Поставила себя как автора идеи выше всех, кто помог ей снять и закончить фильм. Стала зеркалом человека, погубившего его, пойдя на поводу собственных амбиций.

Не справившись с разочарованием в себе и дебюте, Санди Тан после «Прогульщиков» стала кинокритиком, чтобы писать разгромные рецензии на Тарантино и Кэмпион в популярнейшей газете Сингапура, и снять два коротких метра. На камеру она признается в страхе сделать следующий шаг после того, как ею воспользовался аферист и режиссер-неудачник из киношколы детства. Как любой в сорок шесть лет, Санди живет без максималистских иллюзий насчет себя, без веры, что все поправимо, с огромной благодарностью всем, кто поддержал ее в «Прогульщиках» – иррациональном проекте, сбывшемся только потому, что в него верили десятки энтузиастов. В интервью Санди называет «Прогульщиков» своим монстром и пока не знает, смонтирует ли фильм, в котором не хватает только звуковой дорожки. Камера без пленки все еще тревожит ее, как и замечания подруги детства о том, что самое сложное в воспоминаниях о «Прогульщиках» – то, как Санди Тан обходилась с другими. Как человек, из-за которого жизнь самой Санди пошла под откос. ◆

Ольга Касьянова

ТЕМНОТА ЗА ФОНАРЕМ

«Мир полон тайн»
The World is Full of Secrets
Автор сценария, режиссер
Грэм Свон
Оператор Барт Кортрайт
Художник, композитор
Рей Свон
В ролях: Елена Бургер, Деннис Грегори, Айла Гуттман, Вайолет Пайпер, Алекса Шэи Низиак, Пегги Стеффанс и другие
Ravenser Odd
США
2018

На урезанном экранном квадрате – веселый ситчик девичьей кровати. Закадровый голос пожилой женщины говорит о том, что хотя мир девочки-подростка замечательный, бывают в нем и очень мрачные вещи. В подтверждение мы наблюдаем один достопамятный вечер 1996 года, когда рассказчица вместе с соседками по зажиточной американской субурбии провожала свое последнее детское лето сакраментальной ночевкой: собравшись в доме, оставленном родителями, девочки делились друг с другом жуткими историями, зажигали свечи, гадали на суженого, декламировали стихи. А потом произошло что-то страшное. «Мы столкнулись с той жестокостью, о которой говорили», – одновременно пугает и интригует из неизвестного нам будущего старушечий голос за кадром.

Грэм Свон – дебютант в режиссуре, но не новичок в кино: он продюсировал работы Теда Фендта и Рики Д'Амброуза, занимался американской дистрибуцией «Туринской лошади» и «Книги образов». Уже по этому синефильскому набору можно предположить, что к родной кинематографии – как мейнстримной, так и условно санденсовской – он особой любви не питает. Его дебютный фильм «Мир полон тайн» (российская премьера прошла на фестивале «Дух огня») выращен из американской традиции – в сюжете обыгрываются мифологические мотивы южной готики и поэм подросткового мортидо вроде «Девственниц-самоубийц». Но при этом жестко ей противостоит. «Мир…» отрицает гегемонию зрелищности и шоу-стопперов, пренебрегая их главным принципом – «не рассказывай, а показывай», этой базовой мантрой всех голливудских сценарных школ. Байки, которыми запугивают друг друга школьницы, сидя у своего магического костра, не превращаются

в разыгранные сцены, оставаясь исключительно в устном пересказе, без склеек и на крупном плане. (Впрочем, менее кинематографичным фильм от этого не становится, поскольку Свон пользуется преимуществами план-эпизодов и двойной экспозиции.) Поэтому ужасы, случившиеся со святой мученицей Агнессой, или обстоятельства зверского убийства из залежалой газетной вырезки переводить на язык образов зрителю придется самостоятельно, что приводит и к месмеризирующему эффекту заклятия, и к той специфической, залезающей под кожу жути, что зовется силой слова. Привычка зажмуриваться на страшных местах не сработает, поскольку яд будет продолжать литься в уши.

В интервью Свон говорит об этом приеме как о разрушающем автоматизм потребления визуального насилия и превращающем восклицательный знак фильма ужасов в вопросительный: почему мне это интересно? почему меня к этому влечет? почему я все чаще выбираю сублимацию насилия как способ расслабиться? Фильм, в котором не содержится ни одной даже отдаленно жестокой сцены, который и заканчивается, по сути, ничем – щелчком пробуждения от гипноза, отказом показывать обещанную резню, – вызывает у публики сильные, смешанные эмоции: разочарование и стыд, гнев и сострадание, целая каша внутренних противоречий, выведенных из обычного равновесия, свойственного пассивному зрителю.

Идея воспользоваться такой манипулятивной – и при этом весьма многозначной – структурой пришла к режиссеру не сразу. Сначала Свон, как и многие американские синефилы, выросшие на хоррорах, просто хотел экранизировать документальную историю об убийстве – о том, как пять девочек-подростков жестоко и бессмысленно убили шестую. Половая инверсия, социальные предпосылки, немотивированная жестокость, подростковая неосознанность, близкая к демонизму, – в общем, праздник для сюжетосложения. Но, погрузившись в материалы дела и приступив к сценарию, Свон понял, что не может переступить нравственный порог – как и реанимировать в действии настоящую боль реально жившего человека. Так в картине появился прием пересказа – ради смягчающей дистанции. Однако позже, когда фильм был уже готов, оказалось, что слово во многом ближе и коварнее картинки. Потому что собирает ее не на экране, а в голове зрителя и таким образом создает леденящую модальность соучастия.

Однако иррациональность жестокости и женский мистицизм из первой задумки так и остались в центре маленького, но плотного фильма, разбухающего в голове, как чайный цветок в кипятке. Девочки у Свона собираются рассказывать истории не для того, чтобы щекотать себе нервы или развлекаться; для них сюжеты о насилии над женщинами – тренировочный лагерь перед выходом в мир, который, как они совсем недавно осознали, хочет их убить. Они разбираются в этом торжестве зла, усердно копаются в нем, соотносят со своими личными убеждениями. Идеалистка Эмили, изложившая страдания святой Агнессы, очевидно примеряет на себя роль жертвы, превосходящей

«Мир полон тайн», режиссер Грэм Свон

своих убийц морально. Клара, выбрав сюжет об убийстве девочки ее сверстницами, постепенно переходит на местоимение «мы», тем самым примыкая к субъектам травли, становится соучастницей – так же, как и девочки-убийцы становятся проводниками окружавшего их мира насилия. Этот мотив перехода от невыносимой роли жертвы к роли агрессора напоминает известный феномен психологического переноса, когда зрительницы при просмотре какого-нибудь, например, джалло, чтобы вырваться из виктимного самоощущения, идентифицируют себя с мужчиной-убийцей.

Примеряя страшные ситуации на себя, девочки используют идеологию как инструмент примирения с жизнью, где такие ситуации вероятны: кто-то из них верит в Бога, кто-то в дьявола, кто-то ограничивает свой мир здравым смыслом, а кто-то живет на чистых инстинктах – каждая выносит свой тезис на общий суд. Такова их маленькая зеленая школа накануне апокалипсиса взросления, а для кого-то из них и буквальной смерти, которая вот-вот наступит. В итоге две героини гибнут, просто выйдя с ярким фонарем на лужайку заднего двора, в самом, казалось бы, безопасном месте на свете. Фильм заканчивается звуком приближающихся шагов того, кто несет их смерть. Вездесущность темноты, окутывающей всех без разбору – и экзальтированную Эмили, будто накликавшую беду своей жертвенностью, и послушную домашнюю Мэл, – в этом непостижимом безразличии зла и есть смысловой нерв картины.

Перед тем как все произойдет, прозвучит уже не голос состарившейся Клары из будущего, но стихи из глубокого прошлого: «Любви алхимия во мне, давно усопшем, снова тлеет», – признания поэта Джона Донна то ли в любви, то ли в загробном присутствии. Из-под земли, ежегодно умирающей и расцветающей, поэт-метафизик утешает

«Мир полон тайн»

и оплакивает всех смертных. Эмили выбрала стихотворение, посвященное самому короткому световому дню – дню святой Люси, «глухой полночи года». Персонажи и сами находятся в этой полночи своей жизни, в самом темном моменте мироздания, и скоро вместе с болью их ждет разгадка. А пока этот красивый сад, окружающий девичьи силуэты, – «се запустенья царство, земля в водянке опилась лекарства».

В конечном счете и вопросы, которые задают себе героини, рассказывая свои страшилки, и вопросы, волнующие режиссера, – это попытки проникнуть в иррациональное, в то, что скрывается в темноте за пределами освещенного круга. Кажется невозможным до конца объяснить человеческую склонность к бессмысленному насилию, но сами вопросы образуют трещины в куполе якобы безопасного пространства сознания. И черные волны, угрожающие в любой момент хлынуть сквозь пробоины, – это и есть стихия, особенно остро ощущаемая поэтами и девочками-подростками, это и есть мир, который полон тайн. ◆

Максим Селезнев

СОФИЯ, КОНЕЦ ИСТОРИИ

«София-Антиполис»
Sophia Antipolis
Авторы сценария Мариетт Десер, Виржиль Вернье
Режиссер Виржиль Вернье
Операторы Том Харари, Симон Рока
Художники Флоранс Катусс, Полин Крос
В ролях: Деви Кунец, Сандра, Юг Нжиба-Мукуна, Брюк, Лилит Грасмюг, Жулия Артамонов, Тибо Брю и другие
Angoa, Arte Cofinova 14, Arte France, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cofinova 14, Kazak Productions, M141, Procirep, Région Nouvelle-Aquitaine
Франция
2018

Мифологические образы, нанесенные жирными мазками; паранойя, сбежавшая из фантастических триллеров; монструозный постиндустриальный ландшафт; магия 16-*мм* пленки. Из таких, в теории не слишком сочетаемых материалов француз Виржиль Вернье моделирует свои фильмы. В 2014 году его «Меркуриалии» добрались до параллельной каннской программы, а новейшая «София-Антиполис» была отобрана в Локарно. В России фильм был показан на «Духе огня» в Ханты-Мансийске, где французский постановщик, все еще ходящий в дебютантах, дождался наконец признания – его фильм завоевал главный приз, врученный председателем жюри, прославленным филиппинцем Лавом Диасом. Режиссером, который с конца 90-х до изнеможения разрабатывает малайскую эсхатологию и действительно знает о концах света не понаслышке.

Но что до Вернье – он режиссер кокетливый. «София-Антиполис» открывается нежным этюдом о хирургической пластике груди. Юная, лилейная, однако уже весьма целеустремленная девушка сидит напротив камеры, врач из-за кадра нейтральным голосом проговаривает дежурные фразы – этапы утверждения операции, принятие решения, моральная ответственность. В следующей сцене он чертит маркером пунктирные линии на теле пациентки, проясняет суть предстоящей процедуры. Но стоит лишь перу скальпеля потянуться навстречу чувствительной коже, фильм мгновенно вильнет в сторону, вдруг решив перебить сам себя буднями вьетнамской эмигрантки во Франции. Затем очередной обрыв – и мы знакомимся с религиозной сектой (не то Свидетелей Иеговы, не то сайентологов), потом наблюдаем за тренировками и рейдами неофашистской военизированной группировки. Перещелкивая сюжеты, словно телевизионные каналы, без видимой логики,

Вернье поддразнивает нас загадочностью, впрочем, весьма условной. Из фильма, как и из сетки вещания, не выпрыгнуть, а она вся целиком, так или иначе, – один цельный каталог урбанистических аномалий. Бесконечная «мыльная опера» на единый мотив – какими способами можно сходить с ума в технологичном мегаполисе.

Локация – то единственное, что зримо объединяет не связанных друг с другом персонажей. Будто бы все они поселились в заброшенных декорациях ретрофутуристического Детройта из верхувенского «Робокопа». Впрочем, Вернье советует зрителю не задаваться вопросами о месте действия. Существует ли София-Антиполис в реальности? Пусть для вас она останется чем-то средним между настоящей географической точкой на юге Франции, словом, из подзабытого мифа, и сочиненной оператором утопией. Последовав совету режиссера, замечаешь, что все разрозненные мотивы – хирургическая пластика тела, технологическая пластика города, сектантская пластика восприятия – аккуратно входят в жанр (анти)утопии. В литературном значении – как мрачное предостережение, диагноз нашим ретрофутуристическим организмам. Но еще и в буквальном смысле – как сборник историй из «не-мест»: тел, городов и рассудков, тронутых скальпелем фантастического.

Оставив нас в замешательстве угадывать жанр и подбирать интонацию для разрозненных сцен, к финалу Вернье подмигнет зрителю на новом витке, неожиданно сцепив несколько повествовательных линий воедино, так что сквозь их узор проступит прямолинейный и зловещий сюжет триллера. Криминальное происшествие, едва ли не основанное на реальных событиях, скомпилированное из стандартной новостной хроники. Неонуар о бесчеловечном убийстве материализуется буквально из ниоткуда, из несуразных произвольных фрагментов повседневности. То, что в заголовке фильма звучание хрупкого девического имени София перекрывает скрежет города-утопии, производит впечатление, но и заставляет усомниться: не прикрывает ли Вернье формальным хитроумием неспособность идти до конца хотя бы в одном жанре или в одной мысли?

Впрочем, собственную нерешительность режиссер возводит в метод, объясняя ее непредвзятостью. В одной из сцен на пороге квартиры встает кроткая проповедница, предлагая поговорить о вселенской катастрофе, и зритель непроизвольно думает, как бы поскорее отделаться от нее как от сценарного препятствия. Но героиня и режиссер впускают женщину в гостиную, не только послушно кивают в ответ, но и без лишних вопросов идут на сектантское собрание. В одном из интервью Вернье рассказывает о значительности сайентологии и сознается (может быть, в шутку), что и сам едва не вступил в их ряды, снимая фильм. В то же время один из исполнителей (непрофессиональный актер, как и все остальные в «Софии») – и единственный реальный сайентолог из всей съемочной группы – после просмотра фильма вернул гонорар, посчитав, что картина выставляет его верования в дурном свете.

Что ж, Вернье вправе гордиться такой странной двусмысленностью. Изображая разных, зачастую жутковатых людей, фильм не выносит им

«София-Антиполис», режиссер Виржиль Вернье

приговор, а только причудливо копирует строй их мысли, будто бы приближаясь к пониманию. Но чем дольше он длится, тем сильнее подобная манера общения кажется скорее подавленной, нежели тактичной. Слово за слово, и вот режиссер вместе с очередным героем как будто присоединяется к боевой бригаде линчевателей, отставных полицейских и военных, решивших навести порядок в квартале собственными силами. Робко потоптавшись рядом с ними полчаса, стерпев порцию издевок, кинутых в «лицо», в одной из экстремальных сцен камера по стеночке выползает на улицу.

Уклонившись как от документальной манеры, так и от чистого вымысла, Вернье вроде бы поселился на территории нового постдока, неподалеку от таких недавних локарновских фаворитов, как, например, аргентинец Эдуардо Уильямс («Восхождение человека»). В более широком смысле «Софию-Антиполис» можно рассматривать и как вклад в традицию кинематографа Михаэля Главоггера, в его бесконечную историю, имеющую свойство продолжаться в условиях и после конца света. Но все эти примеры, вместо того чтобы задавать контекст, обозначают различия. Исходной точкой для Главоггера всегда был социальный или исторический материал, и с ясной целью ухватить его он пускал в ход фантастические элементы. Вернье идет с противоположной стороны. Движимый желанием сочинить интересную историю, он усложняет ее документальной фактурой и запутывает, чтобы рассказ зазвучал эффектней. Так, фильм снят на 16-*мм* пленку, что по замыслу режиссера должно придавать событиям дополнительный призрачный слой. А первый задуманный кадр, из которого, кажется, и развилась «София…» со всеми ее персонажами и событиями, – почти нефигуративный длинный план солнечного шара, этого испепеляющего монстра, повисшего над средиземноморским небом.

«София-Антиполис»

Что ж, документально-художественная неопределенность «Софии...» щекочет нервы и вроде бы усложняет фильм – в каждой второй сцене трудно определиться, пугает происходящее или вызывает улыбку. И все-таки здесь кроется главный недостаток режиссуры: стесняясь занять какую бы то ни было политическую позицию, прячась за спиной то одного, а то другого робкого протагониста, Вернье мало-помалу позволяет себе и эстетическую нетвердость. Да и можно ли считать хоть в чем-то достоверными образы героев, когда недостоверен сам режиссер?

Впрочем, вопрос о проверке на подлинность прозвучит риторически, если внимательнее приглядеться к тому, чем именно заняты на протяжении всего фильма его персонажи. Каждый на свой манер задействован в прилежной имитации жизни. Вот двое убийц заносят в гараж жертву, лишенную сознания. В соседнем идентичном кадре они заталкивают девушку, под истошные крики, в тот же гараж силой. Через секунду заносят ее туда же, но уже связанную по рукам и ногам, с кляпом во рту. Странная последовательность сцен объясняется тем, что все три происходят понарошку. Оказывается, это был лишь следственный эксперимент, призванный восстановить, переиграть произошедшие часами ранее события. Так же не взаправду бойцы-каратели отрабатывают на тренировках критичные ситуации, раздавая друг другу затрещины и изо всех сил морально унижая друг друга. А девочка-подросток крутится перед зеркалом, подкладывая в лифчик имплантаты, оценивая будущую форму груди. И каждый из участников будто бы твердо убежден в том, где проходит граница между имитацией и жизнью. Каждый – кроме тех, кто сидит перед экраном. Ведь даже режиссер, ожесточенно флиртуя со своим зрителем, но не решаясь перейти к любви, и сам сделал скорее не фильм, а модель, имитацию фильма. Не рассказал историю, но наметил ее конец. ◆

Зара Абдуллаева

ЧАЙКА

«Горничная»
La Camarista
Авторы сценария Лила Авилес, Хуан Карлос Маркес
Режиссер Лила Авилес
Оператор Карлос Россини
Художник Вика Флейтас
В ролях: Габриэла Картоль, Тереса Санчес и другие
Bambú Audiovisual, La Panda
Мексика – США
2018

Сначала Лила Авилес поставила «Горничную» в театре. Потом сняла по собственной пьесе фильм, ускользнув от позывов театральности. В ее дебюте поражает именно киногения, притом взрослая, строгая, яркая и – спокойная. Уверенность, с которой Авилес, лишенная кокетства, кроит и нюансирует этот фильм, сродни саспенсу, но о нем позже.

Молодая актриса и режиссер драматического театра Авилес изучала кинодраматургию; в ее сиви есть опера молодого композитора, а также Cosi fan tutte Моцарта и «Альцина» Генделя. В «Горничной», не злоупотребляя долгими планами, многозначительной съемкой со спины и в затылок персонажей, отказавшись от запечатления потертой, захудалой повседневности – короче, от того, что «приличествует» арт-продукции, Авилес оказалась между стульями. А такое положение для оценщиков кино неудобно, даже критично.

Киноверсия «Горничной», объездив фестивали, громкой славы не снискала. (Впрочем, на муждународном кинофестивале «Листопад» фильм получил два приза – ФИПРЕССИ и жюри.) И все-таки у картины слишком неопределенный статус. Понятно, что фестивалям и публике требуется колющая глаз оригинальность, хотя бы тематическая, а еще практичней – стилистическая. Но Авилес таким запросам не соответствует. При всем том упругая тяга картины, выточенная изысканным, но без претензий монтажом, рождается из способа рассказа, из работы с пространством, много раз употребленным в кино.

Действие происходит в роскошном отеле «Интерконтиненталь». Однако никакой клаустрофобии (в отличие от знаменитых фильмов, в которых соблюдалось пространственное единство) тут не ощущается.

За громадными окнами, в закулисье, подсобках и люксах шевелится, дрейфует и множится обычный, безумный, потаенный мир. В его круговерти, оплошностях, замираниях есть и саспенс, почти как в хичкоковской «Веревке». Только там он загонялся в одну комнату, а здесь сквозит на этажах и в номерах. Пронизывает воздух отеля, в котором крохотный сбой в движении обслуги угрожает (для нее и для клиентов) катастрофой.

Саспенс «Горничной» возникает помимо сюжетных рефренов, которые тоже наличествуют, но как макгаффин. Мимолетные штрихи тут достаточны для целых биографий безымянных персонажей (лифтерша, проработавшая много лет стюардессой и списанная в отель; старик, выползший из-под кровати и брезгливо прогнавший перепуганную

«Горничная», режиссер Лила Авилес

горничную). Осколочные, оборванные фрагменты жизни обитателей отеля зритель готов довообразить, что создает массу тревожных предсказаний, перипетий, направляющих повествование по ложному следу.

Главная неожиданность картины – присутствие горничной Эве (прекрасная Габриэла Картоль). Она не выходит из кадра, она показана в рутинном труде, но и в развитии характера. В реактивности и расслаблении. В громадном диапазоне чувств и в жестком распорядке действий. В ее мире столько нелепостей, надежд и провалов… Вот она смущенно гасит недоумение, когда постоялец-хасид просит (ему не положено в шабат) нажать кнопку лифта. Вот она решилась вдруг раздеться и лечь в номере, где делает уборку, обнажившись перед мойщиком окна, висящим в люльке снаружи. Вот обожглась надеждой – молоденькая веселая мама наняла ее побыть (против здешних правил) со своим младенцем, заболтала обещаниями, поманила переездом в Буэнос-Айрес, но внезапно покинула заведение.

Движение души, пробуждение тела и секретики Эве (мелочовку из мусорных ведер она кладет в карман прозодежды) Авилес снимает сдержанно, в одно касание. Первый план – разглаживание постели, чистку ванн, унитазов, таскание белья и всякой утвари – с деловитостью «новой вещественности». Второй план – закулисную возню, интриги, плату за страх или за услуги – с обманчивым добродушием. Не обошлось и без предательства другой горничной, которая использовала Эве, чтобы завладеть вакансией на 42-м (для ВИПов) этаже. Об этом назначении, как и о красном платье, задержанном в отделе lost and found, мечтает Эве. О них ритмично на протяжении фильма она напоминает управделами отеля и зрителям.

Желанное место на высоком этаже (в лучшем из миров) и желанное платье (мизерабельное счастье) – ложные триггеры сюжета. Авилес не снимает фильм про конфликт богатых с бедными, про эксплуатацию бесправных парий. Эти обманки необходимы, чтобы выдавить из социальных клише кино экзистенциальное. Но сделать это непринужденно, без экзальтации.

Снятое без налета гламура в реальном и лучшем отеле Мехико, такое кино не обольщает социальным детерминизмом. Чаще всего утешительным. Несмотря на прозрачный реализм изображения да и сюжета, оно склоняется в жанр притчи о взрослении. Или – в «образ бытия», освобожденного от гонки за выживание… в лифте из бельевой с полотенцами в номер; из номера, где Эве запачкала месячными одеяло, в прачечную и далее вверх-вниз. До упаду.

Эве себе интересна, и это многое объясняет. Разрешает. Эве за собой следит. К себе прислушивается, приглядывается. Себя одергивает, но и испытывает. Потихоньку пробуждается. Поэтому она не присвоит долгоиграющую роль жертвы обстоятельств, даже если такой жертвой формально оказалась и впредь еще много хлебнет. Хотя стать жертвой, независимо от любых условий, есть шанс у каждого.

Лифтерша, бывшая стюардессой, во время «полетов» в отеле читает книжку «Лепестки на ветру». Эве всюду, когда есть секунда, зачитывается «Чайкой по имени Джонатан Левингстон». И, сидя в уборной, выписывает что-то оттуда на память. Наверное, про свободу воли, которая отведет (пусть на время) одиночество и обиды несовершенного мира. Разумеется, не только мира отельного, из которого эта «чайка», оперившись, не зализав раны, но расправив плечи, вылетает.

«И в какой-то волшебный момент, – пишет Алексей Медведев, показавший эту картину на фестивале «Край мира. Запад», – что-то в тебе тихо щелкнет, и ты войдешь в лифт и нажмешь не 42, не 21, а просто 0. Спустишься вниз и выйдешь из ловушки, повернув вращающиеся двери. И пойдешь по улице (надо же, еще есть мир за пределами отеля?). Совсем как герои «Криминального чтива» в последней сцене, совсем живая… как Джексон, и все-таки немножко мертвая, как Траволта. Потому что какая-то часть тебя осталась в прошлом». ◆

Дмитрий Десятерик

ДОРОГА

«Домой»
«Додому»/Evge
Авторы сценария Нариман Алиев, Марыся Никитюк по идее Новруза Хикмета
Режиссер Нариман Алиев
Оператор Антон Фурса
Художник Владлен Одуденко
В ролях: Ахтем Сеитаблаев, Ремзи Билялов, Дарья Барихашвили, Виктор Жданов, Вероника Лукьяненко, Акмал Гузеров, Лариса Яценко
Limelite
Украина
2019

«Домой» («Додому»/Evge), первый полный метр двадцатисемилетнего Наримана Алиева, начинается с композиции, выверенной до полной безмятежности: плоская береговая линия по диагонали, синяя лодка, тихое море, легкий бриз – некурортный северный Крым. Образцовый кадр с утренним солнцем (оператор – Антон Фурса). Но это не пролог, а флэшфорвард, завершение, а не завязка.

Алиев родился в селе Петровка Красногвардейского района Автономной Республики Крым в 1992 году. Учился на режиссера в частном Институте экранных искусств и в Киевском национальном университете театра, кино и телевидения имени И.К.Карпенко-Карого. Курировал игровое направление в организации молодых кинематографистов «Современное украинское кино» (СУК). В профессию вошел с «Крымскими историями» – короткометражным триптихом, снятым на полуострове: «Вернуться с рассветом» (Tan Atqanda Qaytmaq; 2013), «Тебя люблю» (Seni Sevem; 2014), «Без тебя» (Sensiz; 2015). «Без тебя» был отобран в конкурс Generation 14+ в Берлине, «Домой» – в «Особый взгляд» Канн.

Материал для сюжетов Алиева – традиционная крымскотатарская семья в кризисе, в испытании. В «Вернуться с рассветом» сын, скандаля – вплоть до рукоприкладства – с отцом, бежит в большой мир. «Тебя люблю» – нервически смонтированный безнадежный роман славянской девушки и парня-кырымлы. Двое юношей в «Без тебя» возвращаются в ту же степную глушь, чтобы вспомнить о погибшем брате; схожую утрату пережил сам Нариман.

Наконец, в «Домой» смерть Назима Бекирова, добровольца, павшего в АТО в Донбассе, сводит явно и давно не ладящих сына и отца – Алима (Ремзи Билялов)

«Домой», режиссер Нариман Алиев

и Мустафу (Ахтем Сеитаблаев). Отец хочет вернуть младшего в Крым, где уже построен дом, а старшего похоронить в родной земле. Алим присоединяется к поездке не вполне по своей воле.

Достаточно рискованное совмещение семейной драмы, романа воспитания и роуд-муви Алиев удерживает, монтируя пейзажи и ситуации в нужном ритме, точно вписывая попутные осложнения в предназначенные для них места: ссоры между сыном и отцом; сломавшаяся машина; продажные медики; непродажные и чуткие полицейские; драка с придорожной шпаной; деревенская девушка, с которой Алим не останется; бездушные военные бюрократы на херсонском блокпосту; дом брата Мустафы, Рефата, на берегу Сиваша, где воспроизводится тот же рисунок конфликтов, что и у Бекировых.

Драматургия питается внутрисемейными противостояниями. Сеитаблаев, автор культовой в крымскотатарском сообществе исторической драмы «Хайтарма», отталкивается от привычного для себя амплуа не расположенного к сантиментам, крутого нравом бойца, отчасти даже домашнего тирана, чтобы получить ближе к финалу ощутимо более глубокий образ снедаемого неизлечимой хворью и виной перед сыновьями, угасающего патриарха. Алим – бунтарь по велению возраста: как и отец в свое время, покинул дом, однако поначалу остается ведомым, огрызаясь на старшего с полудетской раздражительностью; тем жестче, болезненнее, страшнее его взросление. Билялов – непрофессионал, иногда сбивается на надрыв, на преувеличение – и все же, пусть инстинктивно, находит нужные интонации. Но Алиев упустил бы свой дебют, если бы сосредоточился только на родственном раздоре.

Как писал Петер Эстерхази по совсем иному поводу: «Жизнь моего отца есть прямое (и страшное) доказательство, что человек – существо свободное»[1]. Свобода приходит к Алиму как осознание того, что

1. Цит. по: *Абдуллаева З.* Постдок. Игровое/неигровое. – М., «Новое литературное обозрение», 2011, с. 31.

«Домой»

все это рвущее душу и жилы, невозможное и необходимое странствие было для него не просто инициацией в касту взрослых, а приятием намного более тяжкой, но и высокой роли, которая уже не по силам отцу. Физика семейных свар и примирений становится метафизикой рода и также противостояния проклятию истории, которое вновь настигает Алима, Мустафу, весь их народ. Архетип Антигоны аннигилирует в вечном возвращении. В жажде не обряда, но места.

Время уходит, истончаясь до четверостишия – самой, наверное, важной, 112-й суры Корана:

«Он – Аллах – един. Аллах, вечный; не родил и не был рожден, и не был Ему равным ни один!»[2]

Алим и Мустафа перебрасываются этими строками, пока могут.

Все, что у них остается, – вера и рассвет.

Живыми или мертвыми: домой. ◆

2.
Коран. Пер. с араб. Игнатия Крачковского. – М., «АНС-Принт», с. 510.

Анна Меликова

ЩЕ НІ

Анна Меликова (род. в 1984 году в Евпатории) окончила Киевский национальный лингвистический университет (факультет немецкой филологии). Работала в Москве как кинокритик; в 2014–2017-м – программный куратор Международного кинофестиваля «2morrow/Завтра», в 2016–2017-м – программный куратор Центра документального кино. С 2017-го живет в Берлине. Куратор специального кастинга для проекта Ильи Хржановского «Дау», составитель книги эссе об этом проекте.

Когда очередной зиме еще удавалось чувствовать себя королем положения, обманчиво вечной, не свергнутой ни одной весной, В. прислала короткое сообщение. В нем было мало слов, и все как будто бы простые, немногосложные, но в то же время увеличенные, разросшиеся, расширенные, ставшие мешками, до верху заполненными – чем, поди узнай.

пока жива, спасибо, что спросила. – написала она мне.

По обыкновению, убрав заглавную букву, чтобы исключить превосходство любого из слов, даже того, что давало начало всему, В. оставила на своих местах знаки препинания. Две запятые и точка делили фразу ровно на столько частей, сколько в ней было времен. Ближе к центру В. поместила настоящее – она сообщала, что жива. Забегающим вперед словом «пока» она отмечала неизвестную угрозу будущего. Плетущееся же в конце прошлое, как всегда, вносило неразбериху, заставляя меня путаться, во всем сомневаться, снова раскручивать длинные, потрепанные годами свитки с моими вопросами и искать в них те прежние, что когда-то стремились найти себе пару в любом ее утверждении, в любом ее отрицании. Все они оставались одинокими, замкнутыми, и только ее молчание терпело их рядом с собой. Но вот В. прислала ответ на вопрос, которого не было. Я ни о чем ее не спрашивала уже два года.

Наступил февраль. Холодный, но не настолько лютый, чтобы заморозились пути сообщения, заиндевели рельсы, остановились поезда, лишив возможности разобраться в словах, чей смысл скрывался в тумане расстояний. Уже шесть лет мы жили в разных странах, и вести о событиях доносились до нас заглавиями и репортажами, даря возможность легкого соприкосновения вместо ежедневного касания. И все же к тому времени, как сесть

в вагон, я уже догадывалась, что, говоря о себе коротким предложением, В. на самом деле говорила об Истории, внутри которой она оказалась. И это был тот случай, когда для победы над подобием слов заглавная буква была необходима. Человеческие истории – личные, ежедневные, незаметные, тихие, разрозненные – вновь разгибали спины, вытягивались, сплачивались и превращались в большую Историю, в которой каждый понимал, что он еще жив.

В поезде было душно. От миграционной карточки я отказалась. Официально я не уезжала, а возвращалась домой, значит, могла следовать по маршруту Москва – Киев без объяснений. И все же, если бы на границе меня спросили о цели визита, я бы ответила, что хочу сама заглянуть в мешки слов В. и увидеть своими глазами их содержимое. Но никто ни о чем не спрашивал. Тишину нарушал только монотонный звук колес. Что до взгляда, то он двигался бесшумно. Стекло служило то зеркалом, то окном. Иногда оставалось только собой – стеклом. Можно было в него смотреться или смотреть – через него или на него. Ловить свое отражение и пытаться расслабить мускулы лица, чтобы смыть признаки нового возраста, к которому никак не удавалось привыкнуть. Или водить по стеклу смоченным слюной пальцем, чтобы стереть прилипшую грязь. Или, забыв о себе, как и о грязи, пробираться сквозь свое отражение, как и сквозь дефекты поверхности, и видеть дальнее, ускользающее. За окном возникал зимний пейзаж запустения, снег скрывал разоренность, нищету земель, но он скоро сойдет и снова станет очевидно, что нужно что-то менять, что нельзя и дальше тихо разрушаться, безропотно терпеть. В поезде было спокойно. Никто не обращал внимания на себя, на грязь, на запустение за окном. Никто не обсуждал причины, по которым В. написала то сообщение. Все спали. И только в уже состарившихся январских газетах, лежавших на столах, приоткрывались мешки. В заголовках статей слово «мирный» больше не примыкало к слову «протест». Появились жертвы. Никто не понимал, писать ли о них «первые» или они останутся единственными, непронумерованными. Утолит ли машина власти ими свой голод. Киев уже несколько месяцев протестовал, опоясанный не только страхом, но и решимостью. Майдан требовал отставки правительства.

17 февраля

Поезд прибыл, как и положено, в срок. Вокзал ничуть не изменился. Хотя все остальное понемногу менялось каждый раз, как я сюда приезжала. Всходили здания, исчезали деревья. Открывались кафе, загорались вывески. Город строился, город разрушался. И я в ответ спрашивала каждую витрину, каждую стеклянную дверь, что построилось, что разрушилось за это время на моем лице. Видно ли, что взошло, что исчезло? После смены идей, смены путей – что сгорело, что выстояло? Я подставляла то одну, то другую сторону, смотрела то тем, то этим глазом – и ответы тоже получала разные. В этот город тебе лучше никогда не возвращаться – говорят зеркальные столбы вокзала.

Или же никогда его не покидать – спорят стеклянные двери метро. Нужно терпеть память – продолжают советовать окна переполненного вагона, – жить с ней рядом, бок о бок, не прячась, не делая вид, что ее нет. Рассматривать ее вблизи, скрупулезно исследовать, говорить о ней, выставлять напоказ, привыкать и ждать, что, может, тогда она сама перестанет болеть. Витрины книжных магазинов у выхода из метро советуют смотреть на жизнь по-философски – глазами Чорана, Хайдеггера, Сартра, которые без устали писали об ужасе, отчаянии, пустоте, заключали негласный союз с Ничто, позволявший им держаться у жизни долгие годы, помогавший не сойти с ума, выйти досрочно за пределы, переступить грань. Нужно знать врага в лицо, не отворачиваться, не давать слабину, ведь если он подбежит сзади, то ты не успеешь собраться, чтобы нанести ответный удар. Даже не сгруппируешься, чтобы упасть безболезненно. Будешь лежать ничком, получая удары по шее, по спине, пытаясь защитить хотя бы голову, но нет, и по ней тоже. По ней особенно. Философствовать значит учиться умирать, повторял Деррида изречение Платона, которое передавалось из поколения в поколение, от одного философа другому, как ценная семейная реликвия, как знамя в полку. Но реликвия оказывалась поддельной, знамя разрывалось на лоскутки. Мудрость всегда отступала перед лицом приближающейся смерти, и длительное обучение сводилось к нулю. Никто не умел. Деррида успел в этом признаться в последнем интервью, когда был пока жив, но рак уже отщипывал от «жив» по букве, одновременно уничтожая клешнями «пока», и существование обоих покалеченных слов превращалось лишь в вопрос времени, на смену которому через два месяца в газетных заметках пришел ответ и стало окончательно ясно, что отсрочка закончилась, а следы в изменившемся языке теперь будут хранить память о некогда пока живом: в Париже в возрасте семидесяти четырех лет… Приходит автобус. Я сажусь и закрываю глаза, чтобы не видеть то, что все равно не удастся увидеть, – улицы, переулки, дома. Вместо них останутся лишь отражения меня – меня сейчас, меня тогда, а потом не меня, а того, кто по-прежнему где-то как-то с кем-то, и потом – того, кто уже вообще нигде и ни с кем. Водитель объявляет остановку. Я слушаю и тут же забываю его голос. Какая следующая, спрашивают меня. Я не помню. Автобус продолжает двигаться по озвученному маршруту, неизбежно приближаясь к высоким зеркальным дверям магазина, которые, как всегда, не подчиняются наказам реальности и вместо нее отражают два силуэта, скользящие по заснеженным тротуарам. Город застыл в пробке, поэтому домой нужно добираться пешком, хотя идти долго. Из тяжелых пакетов с продуктами торчат вешалки. Пытаясь соблюсти равновесие, фигуры поддерживают друг друга. И смеются. Зачем нам были нужны эти вешалки, которые неудобно били по ногам и рвали пакеты, из них вываливалась еда, ее было так много, что непонятно, как мы собирались успеть все это съесть, ведь мама приехала всего на пару дней, чтобы навестить меня и Киев, который, она повторяет это

снова, самый прекрасный из всех городов, совсем европейский? Но мы не злимся друг на друга. Только подтруниваем, пытаемся вспомнить, чья это была удачная идея насчет вешалок – твоя, нет, твоя, – и продолжаем смеяться. Почему нам так весело? В каком году выпало так много снега? Были ли мы уже знакомы с В.? Или это произошло еще раньше? И нас с мамой еще не разделяла тайна моего скрывания, уныния, постояннoничегонежелания? Фигуры сворачивают за угол, исчезают, и там, за углом, одна из них превращается в фигуру отсутствия, умолчания, другая – в фигуру речи, которая будет пытаться все время что-то сказать, чтобы справиться с этим вечным отсутствием, этим вечным молчанием. Я уже не помню, зачем снова вернулась сюда.

Автобус останавливается. Входят-выходят люди. Входят-выходят воспоминания. Вы выходите? Я – нет. А вы?

От разницы температур стекло запотевает и покрывается пеленой, мешающей разглядеть, изменилась ли та площадь, на которой – то в том, то в этом кафе – все годы мы с В. пытались говорить на общем языке, писать общую судьбу, рисовать общий портрет. Там же переходили на незнакомые наречия, перечеркивали написанное, стирали нарисованное – прощались. Осенью я долго выбираю, что надеть для последней встречи. А потом, через несколько лет, зимой выбираю, что надеть для последней встречи. И еще через год не знаю, что весной надеть для последней встречи. Надевала, кажется, что-то зеленое, что-то красное и, окончательно повзрослев, что-то черное. Но вот что я надела, когда не знала, что встреча на самом деле станет последней, никак не могу вспомнить. Оплатіть, будь ласка, проїзд, настойчиво требует охрипший от зимнего воздуха голос. Я оглядываюсь, чтобы увидеть лицо. Мне кажется, я уже оплачивала, но я делаю это снова.

Входят-выходят воспоминания. Люди просто выходят. Конечная.

И если бы кто-то сейчас заглянул в мои глаза, он бы сказал, что они то ли зеркало, то ли окно. В них можно смотреться, сквозь них можно видеть. Но самих глаз нет, они вытекают и падают, как и снег, которого тоже нет, на землю. Раньше положенного просыпается вечер. Зажигаются фонари, и в этом театральном освещении ухмылка памяти становится еще нестерпимее. Она заставляет снова и снова думать, винить, петлять, уставать, не прощать. Приходится сталкиваться с тем, что уже, казалось, пережил, что отработал, отвспоминал, чему в прошлый раз отдал все свои силы, откупился всем, что оставалось, всем, чем мог. И вот опять. Воспоминания яростно мстят, требуя расплаты за то, что к ним какое-то время не возвращались, пытались сбежать, как всегда, неумело, в побеге споткнувшись и упав. Прошлое нужно, чтобы его забывать, но не забыть. Это вечный процесс, но невозможный результат. Конец света – и каждый раз новый, каждый раз последний, каждый раз единственный. И время не лечит. Оно делает что угодно, но только не это. Прописывает рецепты, по которым ничего не выдают в аптеках, ставит диагноз, который всегда ошибочный, иногда даже решается на проведение операции, но вырезает не то, не там, не в полной мере. Оно

делает то, что и большинство врачей, – просто ежедневно ходит на работу. Но не лечит.

Память, сопутствуя мне, продолжает свой монолог уже на улице, где она постоянно сбивается, перепрыгивает с темы на тему, путает зимы с веснами, кровное с приобретенным, семейный круг с любовным треугольником, утрату с утратой, уравнивает все в их невыносимости, необратимости, непреложности, не пытается внести какую-то ясность, какую-то разделительную черту, продолжает свою бессвязную болтовню, под конец изъясняется уже сплошными междометьями – метя между слов, смыслов, логики, сочувствия. Я пытаюсь переключить свое внимание на разговор идущих рядом французов, но несколько месяцев изучения языка оказываются бесполезны в столкновении с живой речью – я распознаю знакомое звучание, но не могу подобрать к нему шифр. Память не удерживает новые слова, храня только опыт, только пережитое. Как прожить слово, как превратить его в событие, а событие – всего лишь в слово? Чтобы записать его в словаре, не повторять и однажды забыть значение.

Словив мой взгляд, французы спрашивают, как добраться до улицы Сагайдачного. Я называю им станцию метро, надеясь когда-нибудь ее не вспомнить, чтобы тоже однажды стать здесь чужой: в этом городе не знать дорог, не иметь привязок, не справлять поминки по прошлым дням, прошлым ночам, на каждом шагу не класть букеты к подножию своих памятников, к порогам своих склепов, не зарывать, не откапывать. Словно как раз для того, чтобы вырвать меня из тирании прежних смыслов, французы указывают на надпись – большими ровными буквами на стене одного из домов кто-то оставил память о пережитом и надежду на предстоящее. Я зачитываю им вслух: *Ми живі. Ми переможемо* – и пытаюсь перевести. Они одобрительно кивают и фотографируют, чтобы помочь чьей-то личной, но уже общей памяти укрепиться, обжиться в чужих новостях. Затем обращают мое внимание на дату – 22 января. Из всего, что они говорят, я понимаю только pouvoir, Grushevskogo, morts, terrible. Я не прошу повторить то же самое медленнее, а просто киваю в ответ. Если бы я знала французский хотя бы так, как знаю украинский – которому все годы учебы сопротивлялась, мешала обосноваться в моей русскоязычной повседневности, отказывалась учить, но он сам проникал в пустоты моей речи и селился там, ведя себя тихо, не выдавая своего присутствия, дожидаясь, когда я первая испытаю в нем нужду; если бы я не спешила сейчас на квартиру – конечно же, не свою, в моей вот уже шесть лет живут чужие люди, которые меняются так часто, что я забываю их имена, но каждый из них, отдавая последнюю квартплату и уходя, уносит на себе частицы моего старого отчаяния, проветривает, и, может, однажды я смогу, переступив порог своей квартиры, наконец-то не обнаружить там себя, – то я бы, возможно, сказала французам, что именно в этот день, 22 января, В. прислала

свое сообщение, в чьих пяти словах я долго блуждала, пряталась, терялась, прежде чем решила вернуться сюда. Они бы удивились, не поверили – неужели я не следила за новостями, поступавшими из Киева? Я бы честно призналась, что нет, странно следить за тем, от чьих следов хочешь избавиться, трёшь, трёшь – и все никак, но все равно продолжаешь пытаться, чтобы однажды суметь. Они бы поинтересовались, какое В. принимала участие в этих событиях. Мне бы снова пришлось пожать плечами: мы договаривались закончить и больше не начинать, не интересоваться, не беспокоиться. Они бы изобразили притворную гримасу солидарности, но в их глазах прочитался бы упрек – бывают обстоятельства, когда о договоренностях нужно забыть.

Я ухожу, но фраза про забытые договоренности возникает снова, уже на кухне, в привычной обстановке, в привычном дружеском кругу, где мне снова перечисляют события, которыми город и вся страна жили несколько месяцев, пока я жила чем-то другим, своим. Иногда, когда звучат какие-то имена, я переспрашиваю: кто это? Ты совсем все забыла, говорят мне. Не все, отвечаю. Они объясняют, что, в общем, имена здесь не важны, у того, что происходит, нет одного имени – их тысячи, миллионы. Это совсем не то, что было у вас. У вас – лепет.

Ну а как сейчас? – спрашиваю уже перед сном, и они отвечают, что вроде спокойно, может, дальше без жертв, может, и так поймет, что час вийшов, время ушло, ничего не вернуть, не забыть, его методы власти прогнили, застаріли, мы сделали выбор, организовались, сплотились, стали другими, а он всегда будет прежним, таким, которого все презирают, таким, що всім набрид, и нам с ним не по пути. Их слова звучат, как песня, и я хочу запомнить ее сбивчивый мотив, который мне кажется незнакомым, но я чувствую, что уже начинаю к нему привыкать. Когда в темноте раздается вопрос, успела ли я заметить, как изменился город, я делаю вид, что ничего не слышала, и пытаюсь заснуть, сталкиваясь снова все с той же чехардой собственных образов, в которой – то здесь, то там – иногда мелькают почти чужие, размытые, еще не оформившиеся, сегодняшние, но они постепенно вытесняются старыми, привычными, и я снова бреду в университет по Красноармейской, каждый день бреду, бреду так часто и долго, что стаптываю подошву и приходится с мамой стоять у витрин на Грушевского, чтобы выбирать новые ботинки, на которые мне наступает В. под столом, когда вместо кофе я заказываю снова вино где-то на Майдане, чтобы не трезветь и забыть, как Днепр замерзал и оттаивал, а я смотрела на него с моста, где все время гуляет ветер, и думала, может, пришло время… И если через несколько лет я захочу вспомнить об этом февральском дне – только зачем? – что я увижу перед глазами? Какое дерево, дом? Или какое лицо?

18 февраля

Утро начинается с подоконника. Садится сначала на него, потом перепрыгивает на кровать. Приходится открывать глаза, чтобы упрекнуть.

Открывать и снова зажмуривать – солнце безжалостно и настойчиво. Стекло пропускает лучи, но не воздух. Что-то не договаривает, искажает, фальсифицирует. Только выйдя на улицу, понимаю, что все еще пахнет зимой. Покупаю горсть жетонов, чтобы потом не стоять в очередях, а сразу спускаться по эскалатору и садиться в вагон метро, в котором будет то исчезать, то появляться связь, иногда защищая от новостей, иногда делая доступной для всего, в том числе для сообщения, которое приходит точно не знаю, в какой момент, я не слышу сигнала, но, когда достаю телефон, чтобы посмотреть время, вижу не время – слова: *Не езжай в центр, там стреляют*. Пока я думаю над значением этих телефонных крючков, пытаясь узнать в них известные прежде смыслы, я не замечаю, как уже оказываюсь перед стеклянными дверями Центра – Центра современного искусства, в которых отражается центр – центр города. Я не сразу понимаю, что двери закрыты. По техническим причинам, говорит охранник, и на вопрос, будут ли открыты завтра, пытается улыбнуться, но у него получается что-то другое. Сейчас вам этого никто не скажет, вон, посмотрите, что происходит. Вдали плотным столбом поднимается черный дым – на Крещатике шины испускают дух, который начинает медленно разбредаться, рассредоточиваться по другим улицам и углам. А он-то уже этого не видит, старается шутить охранник, кивая в сторону пустого пьедестала. По его интонации нельзя понять, сочувствует ли он свергнутому вождю, тоскует ли по ушедшей эпохе или радуется, что с ней наконец-то распрощались, не уничтожили с памятником память, а просто поставили точку, вернули память на место, чтобы она стала только собой, ушла в прошлое, оставив после себя лишь исписанный лозунгами постамент, который я обхожу слева, уже привыкая, что на нем нет советского соглядатая, указывающего путь, пересекаю несколько улиц и сажусь в кафе на Театральной, к которому тоже успеваю привыкнуть, хотя оно новое и вместо него здесь было что-то другое, жилое или общественное, я не помню, а может, и не было ничего. Не было, говорит Оля, которая приходит следом, ты перепутала.

Я не сразу спрашиваю ее о том, почему В. написала свое сообщение. И все же, когда разговор доходит именно до этого, Оля отвечает, что ее жизни ничего не угрожает. Да, они виделись на Майдане, но, когда начались вооруженные столкновения, обе перестали туда ходить, потому что стало слишком опасно. Иногда В. дежурит в больницах, привозит еду, одежду. Но это делают все. Весь город втянут. Все по-своему помогают свергнуть режим. Ничего сверхъестественного. Сейчас можешь быть спокойна. Она не станет лезть в эпицентр. Ее есть кому остановить. Там всё под жестким контролем. Да, если с ней что-то случится, я обещаю, что непременно тебе сообщу. Но ничего не случится, поверь. Зачем ты снова в это втягиваешься? Мало тебе прежнего? Забудь. Два года уже прошло. Как там Москва?

Одновременно звонят наши телефоны. Мы отвечаем. Говорим, да, в центре, недалеко от Крещатика. Молчим. Киваем. Смотрим друг на

друга. Кладем трубки. Ситуация обострилась, она говорит. Новые жертвы, я добавляю. У нас еще остается надежда, что это искажения СМИ. Мы проверяем в интернете и находим фотографии. Вот, говорит Оля, правда. Я отворачиваюсь, не смотрю. Звонят телефоны у всех, кто за соседними столиками, и все, отвечая да, около Крещатика, начинают собираться так быстро, что официанты не успевают приносить счета. Снова раздаются мелодии наших телефонов: нам сообщают, что закрыли метро. Наверное, центральные станции, говорит Оля, они уже так делали несколько раз, чтобы не пропускать новых людей на Майдан, якобы из-за угрозы теракта. Проверяем в интернете. Метро закрыли полностью. Совсем. Снова звонит папа. Обычно он начинает разговор с того, что хвастается местной погодой – где бы я ни была, в Крыму всегда теплее, – но вот уже третий раз он забывает сообщить о градусах по Цельсию. Когда я уеду – хочет узнать он. Тебе там нечего делать, они недоумки, их надо было раньше давить, обошлись бы меньшими жертвами. Я переспрашиваю, кого давить. Он отвечает. Я смотрю на Олю. Кладу трубку. В Крыму любят российское телевидение, говорит она. Я помню, отвечаю, сама когда-то любила. Но дело не только в этом. А в чем? Понимаешь… говорю я, и мы выходим на улицу.

Мы идем пешком. Постепенно темнеет, город становится синим, еще чуть позже – фиолетовым. Оля рассказывает снова, как все выглядело изнутри. Про атмосферу, про общность, про, не поверишь, любовь, пожалуй, именно так, именно это чувство было в нас каждом, когда вечерами мы приходили туда смотреть друг на друга, стоять друг за друга, смелеть и осмеливаться понимать, какие прекрасные все вокруг, какие лица, глаза, умы, как много доверия, веры, сил, как хочется с ними жить, жить вместе, жить по-другому, достойно, свободно, но об этом, конечно, у вас не писали, ничего не показывали, показывали что-то свое, исковерканное, преображенное, у вас там сказочники хоть куда, хорошо, что ты вашего ничего не читала, хорошо, что видишь сейчас все сама. А когда ты стала говорить «мы», имея в виду не нас, а их, – помнишь? Я качаю головой. Нет. Может быть, сразу. Может быть, до сих пор не совсем. Мы продолжаем идти по улицам, освещенным фонарями и автомобильными фарами, которых еще больше, чем обычно. Все подземельные жители выбрались на поверхность и пытаются ловить машины, маршрутки, такси. Потом плюют и идут пешком. Мы тоже идем. Идем по городу, в котором несколько раз заканчивалась моя жизнь, а он взирал на это всегда свысока – с вершины своих мостов, которые я сжигала, с верхушек своих холмов, с которых я скатывалась, с остриев своих куполов, к которым я становилась спиной. По городу, который был неумолим ко всем моим просьбам, не отвечал на каждый мой страх. По городу, где во дворах и подворотнях я неумело выходила из себя, приходила в себя, брала себя в руки, не себя – за руки, себя терпела, себя наказывала. По городу, который просто покинуть оказалось проще, чем просто простить. Но вот этот город – всегда уверенно спокойный, всегда

равнодушно доброжелательный, отстраненный от человеческих бед – впервые сам закричал. Завыл сиренами скорых и пожарных машин, завопил гудками автомобилей, зазвонил растревоженными мобильными, и я не знала, что сделать, чтобы он прекратил этот крик. Мы пробираемся сквозь толпу людей, слыша обрывки телефонных разговоров, из которых вытеснено все личное, все отдельное, никто не ссорится, никто не мирится, все внутри общей борьбы. Это ужас, что здесь творится. Он скоро сдастся или сбежит. Так, метро справді зачинили. Уже пять трупов. Кто-то поправляет: сім. Давайте дождемся точных данных. Це перейшло уже всі границы, досить. Назад дороги нет. Мы его будем судить. Лучше казним. Ні, зробимо по-європейськи, цивілізовано. Кто-то перестает говорить, поднимает руку вверх над толпой, чтобы превратить телефон в камеру и через несколько секунд рассказать миру уже не только о себе, но о многих и промолчать о тех, кто сейчас в дыму, надеясь, что и рядом с ними найдется своя рука, свой рассказчик, который попытается не исказить, объяснить, не даст позже соврать.

Мы доходим до торгового центра, куда еще не добрались вести об изменившемся мире: здесь жизнь продолжает течь, эскалаторы – ездить, коктейли – взбиваться, люди – скользить по льду, рыбы – плавать в аквариуме. Мы смотрим на рыб и молчим, как они. Потом говорим «до завтра» и расходимся по разным направлениям: пути к нашим домам дальше не совпадают, нужно добираться поодиночке, поодиночке отвечать на телефонные звонки, сообщать, что да, почти дома, да, все хорошо, но еще долго идти одной по городу, в котором я оставила слово «друзья», слово «ты», но забрала из него, уезжая, тихое слово «мы», чтобы перенести его в новую жизнь, новую страну, наполнить другими чертами, характеристиками, попытаться встроиться, самопереопределиться, переотождествить. Но там эти слитые буквы зазвучали еще неувереннее, еще тише и разобщеннее еще.

Перед сном я узнаю, что не пять, не семь, а уже двадцать пять. Пытаюсь понять цифру, повторяю про себя – двадцать пять, но нет веры в то, что этот подсчет последний. Крещатик пропитывается черным дымом. Солнце раскалывается, как лед, и дымится. Становится темно. Кто-то кричит. Надо было давить! Будем судить! Дальше – не помню. У нас наступает ночь, но рядом не смыкая глаз продолжает меняться время.

19 февраля

По телевизору и радио советуют оставаться в квартирах, если нет никаких срочных дел. Я выхожу на улицу. Город по-прежнему весь наружу. Подземная жизнь не течет. Кто-то говорит, что метро закрыли специально для «Беркута». Я смотрю на купленные заранее жетоны в метро и думаю, уместно ли обозвать это иронией. Прохожу мимо автобусной остановки и продолжаю идти пешком, не дожидаясь общественного транспорта, который на центральных улицах, уплотнившись, умножившись, непременно снова скопится в пробку. Иду мимо «Либідської» – если бы я здесь по-прежнему жила… мимо Палаца

«Палац Україна» – …оказалась бы я на площади, как быстро втянулась бы с головой, до какого момента продолжала бы там стоять, с какими словами, какими подтекстами; мимо костела – если бы я никуда не уезжала… мимо университета – …смогла бы я, все забыв, все отбросив, в этом единении наконец-то почувствовать себя частью этой страны, частью этого «мы»; кафе, ресторанов, магазинов, онкоцентров – тоже мимо. Только поравнявшись с «Олімпійською» – которая при мне называлась «Республіканським стадіоном», ну вот стадион перестроили, дали новое имя, и я пытаюсь вспомнить, когда, в каком году здесь проходил еврочемпионат, наверное, недавно, раз все выглядит таким новым, или давно? – я вдруг понимаю, что за весь путь мне почти не встретились люди. Машины проезжают лишь изредка. Дороги свободны. Солнце продолжает по привычке светить, хотя освещать нечего. Город объят немотой, которая совсем не то, что минута молчания, для нее еще как будто бы рано, все понимают, что молчать придется по этому случаю спустя несколько дней. Нынешней тишиной город берет паузу, чтобы привыкнуть к своему новому знанию, к тому, чему уже нужно подбирать имя, закреплять в букве и хронике, но сначала нужно подумать, не говорить.

Двигаюсь по Владимирской. Когда череда домов прерывается, чтобы оставить возможность выбрать, свернуть и уйти вбок, в образовавшемся зазоре виднеется дым, которым по-прежнему наполнен Крещатик. Упираюсь в Михайловский собор – так голубой он все-таки или сиреневый? – снова пытаюсь понять, что за странный цвет, привычнее не для церквей, а для больниц, которой (теперь я вспоминаю, что уже читала об этом) он и стал, чтобы пустить всех, без вопросов о вере, и делать то, что и должен собор, – лечить, спасать. Идя по улице, шла ли я к собору, к госпиталю ли, просто шла, чтоб не стоять, вряд ли к собору и совсем уж навряд ли, что к госпиталю, раз эти картонные коробки, одна на другой, эти целлофановые пакеты, связками и рядами, эти камуфляжные фургоны, близко друг к другу, вызывают мое удивление. Хотя я ведь знала. Знала, что Владимирская улица ведет к собору. И знала, что Михайловский открыл двери для раненых и врачей. Но оба знания не могли соединиться в одно. Улица вела всегда. Госпиталем собор стал сейчас. Между всегда и сейчас как будто бы пропасть, как будто бы разные города, разные карты, развилки дорог и я, такая же разная, как тогда, в тот самый день, когда телефон это маленькое слово, до смешного короткое, будто его специально таким выдумали, зная, как сложно будет произносить его каждому, в чью жизнь оно вползет, телефон превратил его из чужого врага, с которым кто-то вел длительную войну, продумывал тактику, хитрил и проигрывал, даря свое осиротевшее имя изысканным некрологам, а кто-то иногда побеждал, но потом все равно ежедневно ждал следующего нападения, очередного вторжения на территорию своего тела, кто-то далекий, незнакомый или, напротив, всемирно известный, могучий,

кто-то, но не мы, однажды телефон зазвонил и превратил это короткое слово, этого чужого членистоногого врага в нашего собственного, одомашненного демона. И я тоже пыталась соотнести сегодняшнее со вчерашним, но у меня не получалось совместить их так, чтобы образовалась одна жизнь. Хотя светофоры работали по тем же правилам, красный звался красным, зеленый – зеленым, деепричастные обороты обособлялись, композиторы ходили в очках, философы жили долго, собаки любили бродяг, солнце вставало с востока, соль разъедала обувь, а страх съедал душу – всё, как всегда. И все же казалось, что между этими жизнями, между вчера и сегодня, общего – ничего. А вместо общего – разрыв, дыра, и она тянула к себе, предлагала спрятаться, провалиться, чтобы переждать, когда все изменится, когда тело перестанет съедаться изнутри, когда лейкоциты поднимутся, когда «химия» снова окажется лишь школьным предметом, прической, вредной едой – да хоть чем угодно, но только без больничного запаха и часов палаточного ожидания, когда жизнь снова станет собой, только она уже стала, то есть всегда была, а я до последнего не могла понять, что это по-прежнему та же жизнь и нет никакого разрыва, а значит, нет выхода в темноту, только безвыходный монолит жизни, сплошная, одна тропа, по которой нужно дальше шагать, дальше брести, не переводя дыхание, чтобы перенести. Я смотрю на машины перед Михайловским, на выбегающих и входящих людей, на кресты на этих машинах и – чуть выше – на куполах, еще поднимаю взгляд и остаюсь наедине все с тем же небом, что и всегда, зажмурив глаза, перешагиваю пропасть, ногами подвигаю один край к другому, соединяю времена, скрепляю город, привыкаю и дальше иду по Киеву, который продолжает, не останавливаясь, непрерывно жить, что бы под этим словом ни крылось, ни подразумевалось.

На пути к Андреевскому переступаю разбитое стекло и скомканные плакаты, попавшие в журналистский объектив; человек с камерой закрывает объектив крышкой и направляется к человеку в форме, чтобы спросить о том, почему вчера, когда у всех на глазах здесь избивали девушку, которая не была ничем вооружена, никто из ваших не подошел, не прекратил, как же так? А вы почему сами не подошли, почему только снимали? – отвечая, спрашивает тот или, спрашивая, отвечает, хотя знает, что услышит следом про «такую работу» и про «такой долг», и, услышав, спокойно продолжит, что вот и у него работа такая, не вмешиваться и тем исполнять свой долг. Только сейчас камеру не надо включать, на всякий случай добавляет человек в форме, а то мало ли, и оба расходятся в разные стороны, подвигая носками ботинок экскрекламные щиты, уже не предлагающие ничего потребить, а просто валяющиеся на земле, напоминая не о товарах, а о вчерашнем дне, из которого скоро кто-то по привычке тоже захочет сделать товар, и, может, в одном из подвалов или в медиакабинетах уже обдумываются удачные слоганы и упаковки.

На Подоле кафе не закрыты, но пусты, вместо посетителей – только официанты и их телефоны, в которых те пытаются найти правду и сразу же поделиться ею с другими. Повернуть табличку на двери обратной стороной, погасить свет, распустить персонал начальству не дает желание сохранять спокойствие и делать вид, будто все по-прежнему. Хотя все знают, что это уже не так. А как? Как-то иначе, но скоро будет видно.

К вечеру город начинает привыкать, оживать. Людей появляется больше. И еще больше. И вот уже много. Разрозненные группы скапливаются у перехода и сливаются в множественность, в толпу. Кто-то не выдерживает и идет на красный. А еще рвутся в Европу! – кричат ему вслед. Он отмахивается, но остальные терпеливо ждут сколько надо, то ли чувствуя на себе чужой взгляд, то ли сами по себе. Загорается зеленый – поток двигается, все вместе переходят дорогу и потом снова разбредаются по разным сторонам, где уже поодиночке можно пытаться вызвать такси – одно, другое, третье, в ответ слышать «ожидайте», а после получать отказ. Потом снова идти пешком. Влезать в одну, в другую маршрутку. Заезжать в новые районы. Не узнавать виды за окном. Тесниться вместе с другими, чтобы поместились все. И все, поместившись, молчат.

И кажется, будто всем уже лень доживать эту прежнюю жизнь. Наступает новая, и нужно думать уже о ней, но как? Какими словами, какими структурами, на каком языке? Страшно поверить в нее, а вдруг – нет? Снова нет. Но тогда – зачем это все? Зачем пустые пьедесталы, черный дым, зачем *двадцать пять*, и будет, наверное, больше, гораздо больше, зачем отказ от себя в пользу страны, зачем без брусчатки на площади, зачем все, как один, чувство локтя, общие планы, песни и мысли? Нужно поверить, думают все и смотрят друг на друга, чтобы на лицах, как на ладони, найти признаки ненапрасности и вздохнуть, но не так, как вздыхает старушка, когда переводит взгляд на молодого солдата и, нарушив общее молчание, грозно так говорит: Ти тільки наших не трож, з народом будь. Он молчит, чувствуя на себе взгляды ему посторонних, но друг другу уже близких, сознающих себя людей. Он не знает, с кем ему завтра быть.

Дома мы путаемся в новостных сводках. Обновляем страницы, слушаем комментарии, сравниваем фотографии – ничего не знаем наверняка. Дождавшись сообщения о достигнутом перемирии, мы выключаем телевизор, гасим монитор, прерываем мерцание изображений и слов, точек, углов и обманов зрения, чтобы перед квадратами темноты и тишины обдумать, переварить. Хочется, чтобы настал новый мирный день, но мы еще долго не можем заснуть, живя старым.

20 февраля

Что приснилось за ночь, не успеваю разобрать – звонок заставляет быстро войти в бодрость. Папа требует, чтобы я валила оттуда. Он так

и говорит: вали. Чего ты там торчишь, не понимаешь, что ли, что происходит, ждешь, когда отменят железнодорожное сообщение? Я пытаюсь уже совсем не спать, не видеть перед глазами что-то размытое, сонно-лиловое, а вместо этого вспомнить, какой сегодня день, и, вспомнив, что это четверг, хотя снилась, возможно, еще среда, сообщаю, что еду ночью, билет уже есть, метро не работает, так что возьму такси, но вообще… перемирие ведь. Какое, к черту, перемирие! война! включи телевизор! – последнее слово папа произносит так, будто оно означает что-то неоспоримо общее, будто не важно, кто, где и что в «телевизоре» говорит, хотя в этом доме не показывает ни один из тех каналов, чьи названия папа и заменяет универсальным словом «телевизор», а мир подставляет камерам совсем другое лицо. Я ищу пульт, чтобы увидеть, какое именно, но точно знаю, что совсем не похожее на то, о котором папа снова отзывается как об уже покойном, помяни мое слово, говорит, этой стране осталось совсем чуть-чуть, жаль, конечно, такая земля и люди работящие, но она уже не жилец, это теперь лишь вопрос времени. Мы не успеваем даже поссориться, у папы заканчиваются деньги на счету, а я не перезваниваю и остаюсь в комнате наедине со знакомым выражением, которое, как и статуи, только на первый взгляд устойчиво, а как тронешь тросом сомнения, так сразу и зашатается, полетит, не разобьется, конечно, но пойдет трещинами, разделяющими «вопрос времени» на три – на вопрос, адресованный времени, на вопрос, задаваемый временем, и на само время, которое под вопросом, а вместо него уже рядом безвременье, неоспоримая вечность, всегда. Что-то из этого папа уже имел в виду, когда впервые решился сказать, что никакой надежды на выздоровление больше нет, а все теперь упирается только в вопрос времени. Шел тоже четверг. И больше ничего не шло – ни снега, ни дождя, полностью сухо, только четверг и еще время, оно тоже шло, зачем-то жутко стремительно, не соглашаясь замедлиться, даже если маленькую паузу, кратенькую остановку у него вымаливали на коленях, ставили ему свечки, нашептывали заклинания, пытались подкупить любыми обетами и отказами, оно было непреклонно, уперто шло и шло, почти бежало и так ускорилось, что добралось всего за четыре дня. Когда время пришло, было (уже? всего?) воскресенье – и наступила вечность, всегда. Через двое суток мы уложили безвременье в землю и простились.

Так и не найдя пульт, я приближаюсь к телевизору и включаю его, как когда-то прежде, прикосновением к его собственному power, запуская его силу и власть, которая сообщает о себе сначала звуком, врывающимся в тишину резкими залпами и перепуганным голосом из рупора, и уже за ним следует запаздывающее изображение. Экран нагревается, появляется что-то похожее на прежний центр, но весь распоротый, вскрытый, вывернутый наружу всем нутром, и далекое, черно-белое слово «война» окрашивается серо-землистым цветом современности. Он заполняет собой почти все, но среди этого всего иногда мелькает

желто-голубой, чтобы напомнить, ради чего это все. Ради чего со сцены паникующим голосом просят не поддаваться панике, беспокойно призывают соблюдать спокойствие; ради чего сообщают о снайперах на соседней улице, просят туда ни в коем случае не идти, не становиться мишенью, но кто-то все равно идет, чтобы помочь другим; ради чего показывают подобранные на земле гильзы, сорванные погоны; ради чего зачитывают имена тех, кого не могут найти, просят подойти к сцене, дать о себе знать, если еще есть кому; ради чего Дом профсоюзов – теперь мне кажется, что прежде я даже не знала, как называется этот дом, на который смотрела, только чтобы свериться с электронными часами, а иногда даже не поднимала взгляд на мигающее табло, а просто слышала, как, предваряя бой, звучала неизменная мелодия, под которую каждый про себя напевал «Як тебе не любити», но у меня получалось только «Як тебе залишити», и этим тягучим вопросом или восклицанием – «Києве мій?!» – отсчитывался еще один мучительный час, потраченный на что-то, что сложно было назвать жизнью, – этот дом полностью обуглился, обгорел, превратился в сплошной ожог последней степени. Ради чего сыплются звуки, подминая под собой чье-то дыхание, чьи-то слова, кто-то не успевает даже до конца произнести *щожвиробите, суки, бл* и замолкает; ради чего падают тела, кто-то, закрываясь щитом, пытается оттащить упавшее тело, но падает сам, тоже становится телом, которое кто-то, закрываясь щитом, пытается оттащить, но снова падает, а потом кто-то… *суки, бл*… Ради чего сцены убийств то ли закольцованы, то ли все разные – невозможно понять, они друг на друга похожи: просто тела просто людей просто отстреливают, и люди, у которых прежде был свой плач и свой смех, может, ночные молитвы о ком-то во здравие, может, проклятия, а потом прощения, может, да что угодно, но только свое, эти люди просто отдают это свое и просто падают – ради чего. Я пролила столько слез в этом городе по себе. И вот я впервые плачу – по городу.

Событиями, как огнем, охвачен только центр, но кажется, будто под прицелом сейчас весь Киев, под угрозой каждый в нем человек. И потому кто-то каждый должен кого-то сейчас непременно спросить – ты жив? – и кто-то каждый должен кому-то сейчас непременно ответить, що так, ще не вмер, іще ні, а кто-то не скажет уже, что увы, бо качі по Тисині поплили[1].

И я беру телефон и спрашиваю ее.

Ты жива?

То выходит солнце, то поглинається хмарами, которые в конце концов пожирают его, исторгая из себя на все наши головы сутінки и потом темноту, а солнце выскальзывает на другой стороне земли, щоб осветить теперь чужі головы, повернутые к уже іншому экранному лицу, которым мир тешит их, наче знову единственным. Стыдно уезжать именно сейчас, будто покидать раненого, говорю я Оле чуть позже, когда мы встречаемся за несколько часов до поезда. Брось, отвечает она, толку

1. Отсылка к песне «Пливе кача по Тисині», которая была исполнена во время реквиема по погибшим на Майдане. – *Прим. ред.*

от того, что ты сейчас здесь, чем ты поможешь, и мы долго молчим, чтобы не говорить о том, о чем раздается со всех сторон, а даже если не раздается, то все равно о том. Чтобы ухватиться за что-то другое, мы вновь вспоминаем то, что я пытаюсь оставить в прошлом. Сравниваем его с тем, каким оно стало в настоящем, совсем не таким, говорит Оля, каким ты его запомнила или когда-то выдумала, нічого спільного. И может, единственно верное отношение к прошлому, в конце концов произносит кто-то из нас, это не пытаться его насильно забыть, не закрывать в страхе глаза, а просто по-новому посмотреть и совсем другим, уже не своим, увидеть. Я киваю Оле в ответ на вопрос, вызывать ли такси, и через несколько минут последнее сообщение *пока жива, дякую, що ти з нами* опускается в моем телефоне чуть ниже, уступая свое прежнее место новому СМС с номером машины.

Такси едет быстро. Ночные дороги пусты. Стальная «Родина-мать» остается позади на тех же днепровских склонах, где теснятся покатые крыши и округлые купола, где за бинтами, уколами и анальгетиками те же права и те же места, что за иконами и свечами, и, может, в этих церковно-больничных стенах, покрытых общими фресками и пропитанных ладаном вперемешку с этиловым спиртом, наука и вера, сплотившись, для кого-то сейчас все же делают то, что не сделали для других по отдельности. Машина не сбавляет скорость. Соборы, проспекты, трубы, холмы. Дороги по-прежнему свободны. И только иногда видно, как по тротуарам, стягиваясь к центру, йдуть люди і несуть квіти, щоб прикрыть ими распоротое тело города…

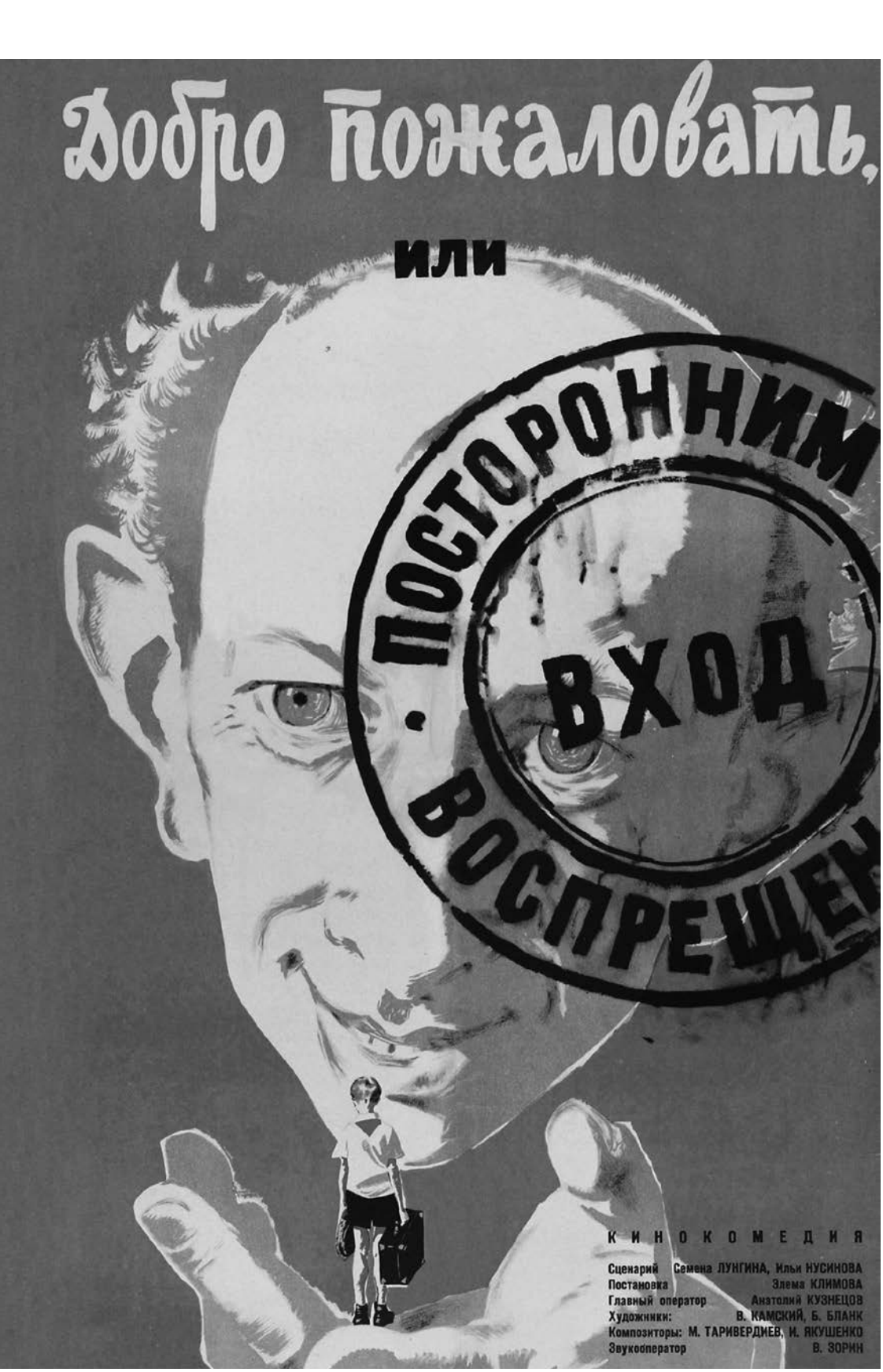
Уже на вокзале читаю в телефоне многочисленные сообщения о том, что в кабинетах подписан договор о неприменении силы, на столы кладут партійні квитки, силовиков отводят из Киева – і починають признавать право міста и право страны на новую жизнь, где неизбежно заново пересмотрят историю, перепишут учебники, змінять курс, переназовут прежние вулиці, перекрасят обугленные стены, снесут пам’ятники, переложат по-другому брусчатку, и на новых поверхностях не будет старых следов, колишніх тріщин, и вместе с ними исчезнут чьи-то чужие спогади и личные истории. Но какую-то прежнюю плиту все же отгородят рамой, заключат под стекло и оставят не тільки як пам’ять о когда-то случившемся, но и як доказ того, що время, конечно, нікого не лікує, время просто само живет, ни на чем не настаивая, але й не забороняя іншим ему уподобиться.

Отже, живи, як і з ким хочеш.
Але тільки живи, добре?
Будь ласка, живи.
Просто живи.

Тоді і я – буду. ◆

Добро пожаловать,

или



КИНОКОМЕДИЯ

Сценарий Семена ЛУНГИНА, Ильи НУСИНОВА
Постановка Элема КЛИМОВА
Главный оператор Анатолий КУЗНЕЦОВ
Художники: В. КАМСКИЙ, Б. БЛАНК
Композиторы: М. ТАРИВЕРДИЕВ, И. ЯКУШЕНКО
Звукооператор В. ЗОРИН

Лариса Малюкова

ЭВАКУАТОР

«Sheena667»
Авторы сценария Григорий Добрыгин, Илья Носоченко, Александр Родионов
Режиссер Григорий Добрыгин
Оператор Михаил Кричман
Художник Андрей Понкратов
В ролях: Владимир Свирский, Юлия Пересильд, Джордан Роуз Фрай, Юрий Кузнецов, Надежда Маркина, Наталья Ноздрина, Павел Ворожцов и другие
Mind the Gap
Россия
2019

Нестоличная Россия – источник энергии нового российского кино. Место силы фильмов «Аритмия» (Ярославль), «Человек, который удивил всех» (тверская деревня), «Керосин» (деревня Никульское), «Сторож» (Солотча, Рязанская область), «Однажды в Трубчевске» (Брянская область). Режиссеры не смакуют ужасов жизни захолустья. Русская провинция, лишенная столичной показухи и глянца, – матрица, сквозь которую проступают судьбы людей. Чаще всего людей обочины. В Тверской области снимался и один из лучших российских дебютов года «Sheena667», участник основного конкурса Роттердамского кинофестиваля. Режиссер Григорий Добрыгин – обладатель «Серебряного медведя» Берлинале за роль в фильме Алексея Попогребского «Как я провел этим летом», снимавшийся в «Самом опасном человеке» Антона Корбейна, в «Зерне» Семиха Капланоглу, дебютировавший в режиссуре короткометражками «Верпаскунген» и абсурдистской шуткой «Измена».

Вышний Волочек. Герои фильма, супружеская пара, живут в дряхлом боксе, примыкающем к обшарпанному с облезшей синей краской автосервису на окраине города с разбитыми дорогами и гигантской свалкой машин. Оля работает на почте. Вадим автомеханик, зарабатывает продажей запчастей с убитых машин. Неподалеку так называемая «дорога смерти». По дороге Вадим и Оля едут на снегоходе со свалки.

Начинается все с любовной сцены. Две пары ног: мужские и женские привычно трутся друг о друга. Брак не новый. Людям за тридцать. Планируют благополучное будущее. Вот бы купить и привезти из Германии подержанный эвакуатор, чтобы подбирать побитые на скользкой дороге «Лады». Днями и ночами Вадим ищет

←
«Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён», режиссерский дебют Элема Климова

в интернете подходящий вариант. Случайно заходит в порночат, оставленный приятелем, работником местной администрации, в его компе. Там встречает секси-диву из штата Джорджия. Sheena667. Залипает. Начинается история его тайной жизни. История одержимости.

Вадим

Вадима сыграл Владимир Свирский из Мастерской Петра Фоменко (они с Добрыгиным учились на одном режиссерском курсе, Добрыгин порекомендовал актера Лознице, и Свирский снялся в фильме «В тумане»). В безусловность документального существования своего героя с ясными светлыми глазами Свирский вносит едва видимый сдвиг в условность, даже в сказочность своего персонажа, не просто наивного до дурости. Или, как говорят, мыслящего не головой – сердцем. В его автомеханике, хорошем парне, готовом по указке жены на всяческие ловкости для достижения заветной цели, просыпается зыбкая человеческая сущность. Это характер, произросший на богатой почве национальной культурной типологии: от Ивана-дурака до шукшинских чудиков, от простодушных героев Островского до Льва Николаевича Мышкина. Князь Мышкин только похож на взрослого, в душе чистый ребенок. Да вот Вадим душу готов положить не за каждого – только за мерцающую в мониторе, распадающуюся на пиксели заморскую принцессу легкого поведения, Настасью Филипповну в бикини. Есть здесь и деньги, которые блаженный механик ради недосягаемой возлюбленной жжет не в камине – в огненном алчном мониторе, уничтожая все средства, которые копили с Олей на поездку в Германию, сжигая мосты. Невзрачный рыцарь с честными глазами признается маме, что любит другую, интернет-женщину из далекой Америки. Додумывает возлюбленную, слишком идеальную, чтобы быть настоящей, ее переживания, проблемы; бежит по лезвию не оборачиваясь. Перебирается с семейной кровати под абажуром-диском в мастерскую на короткий диванчик. Учит английский с компьютерной Белкой Sussy, и ее ласковый голос подозрительно похож на голос Шины.

В интернет Вадим ходил за дешевым фургоном. А встретил за тремя морями запретное, запредельное. Сердце бу́хает. Скулы сводит. Такая красота. Смехотворно: он ничего о ней не знает. Путает Джорджию сГрузией. Настоящий лох. Подсадили парня. Welcome to the club зависимых. Сюда вход есть. Выход – очень дорого. Ни доктор, ни батюшка уже не помогут, как бы компьютер ни освящали. Но и грязи никакой здесь для Вадима нет. Вот он растягивает мехи баяна – своей мечте Шине грустную мелодию играет. Всем сердцем ей сочувствует. Особенно когда ее какой-то румын гнобит. Слезы в глазах от беспомощности. Все готов бросить, денег любой ценой достать, через все перешагнуть. Даже через Олю свою.

Была бы комедия простенькая. Но среди главных магнитов фильма – отстраненность, чужеродность Вадима и привычному миру

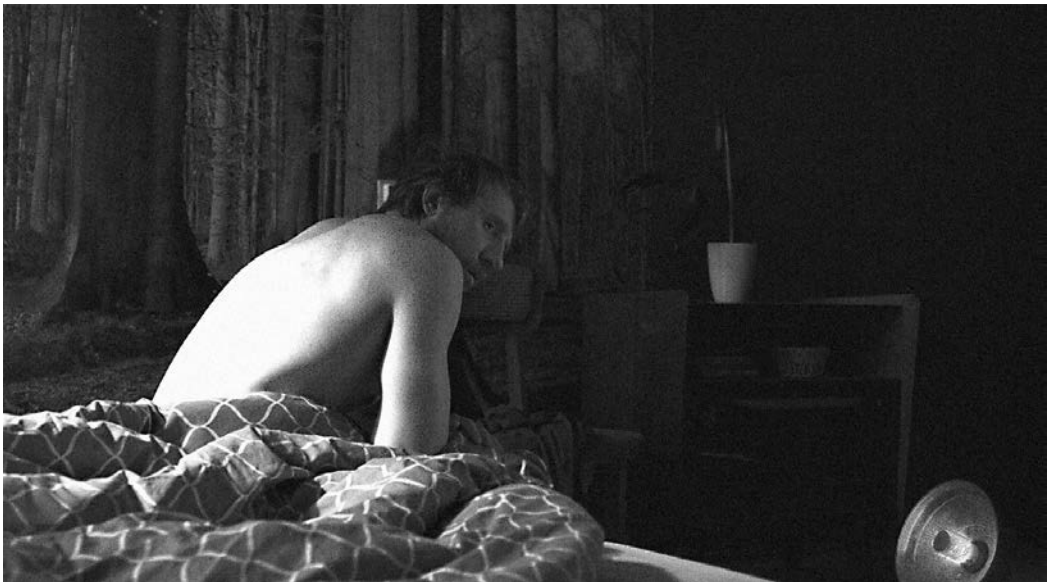
«Sheena667», режиссер Григорий Добрыгин

ржавых запчастей, нарисованному лесу на стене, и выгодной коммерции, и мигающему, зазывающему киберпространству. Эта несвязность, отдельность героя, выпадающего из общепринятого, делает его одиноким, лишним, уязвимым. У этого идиотизма драматический привкус. Нерасчетливость рывка в неизведанное. Неоправданность попытки выскочить из обыденности «как все» на скользкую дорогу в никуда. Почувствовать в этом омуте себя живым. Его «сеансы связи» – погружение из привычного покоя в боль. Один перед компьютером он не один: он спасает далекую ветвящуюся у шеста Шину, забирает себе ее несуществующую боль. Во время этих сеансов сочиняет свой выдуманный мир.

Virtual по-платоновски означает «мир творящий»; герой фильма видит «не тень в своей пещере, а свет, ее производящий». Для него нет различия, дистанции между мирами – пиксельным и теплым, материальным. Как рука Оли, ее дыхание, объятие. Так и складывается этот кривой любовный треугольник. Он, она и интернет – третий лишний, засасывающий Вадима в свое хтоническое болото.

Ольга

Женщина оффлайн. Земная, телесная, сильная и хрупкая. Здесь одна из лучших ролей Юлии Пересильд, создающей объемный, сложный образ. В ней суровость и смех, сексуальность и целомудрие, авантюрность и сомнение. Наследница по прямой некрасовских, лесковских женщин в красном свитере. Вместо горящей избы горящей резиной отваживает нежеланного покупателя их бокса. Растерявшегося мужа тут же спокойно напутствует: «Взял топор, держи». В ее руках орудие возмездия – корнеудалитель. Тяжелый взгляд леди Макбет смягчит странной улыбкой: «Пирог с говядиной будешь?»



«Sheena667»

Актриса принимает ритмизированный текст (очень родионовский) как органичную речь героини, вживается в прихотливый рисунок роли. Здесь следует сказать о странных диалогах: рубленых, оборванных, с музыкальными повторами. Почти скороговорки с абсурдистским привкусом, поначалу непонятным: «Не тормози, не тормози», «Оставляют как бы для учета», «Чтобы не делить», «Все так делают», «Все так играют». И только когда Оля и Вадим просвечивают лотерейные билеты, выбирая выигрышные, становится понятен смысл диалога, в котором они убеждают себя в безопасности, необходимости мелкой аферы. А где ж денег взять, чтобы в Европу за эвакуатором ехать? Или вот тесть пытается вразумить непутевого, загулявшего неведомо где зятя: «Надо заканчивать, Вадим…» И тут же про кардан, который барахлит. Вот беда-то. И сразу: «Как жить дальше будешь?» Вот и поговорили. Эти диалоги, как и весь фильм, про одно: то, что видим, и то, что на самом деле, – две большие разницы.

Sheena667

Дебютантка Джордан Роуз Фрай в роли интернет-женщины. Училась в России, живет в Нью-Йорке. Ее Sheena – сочетание плотского и метафизики. Метафизика здесь, как и в картине «Молода и прекрасна» Озона, создается за счет сверхкрупно, чувственно снятых губ, изгибов тела, прикрытых в показном сладострастии глаз. В танцующей у шеста в своей маленькой квартирке и поймавшей на крючок очередного идиота с «конца света» ничего злодейского. Работа есть работа. Там в Америке Sheena – реальная девушка (она клиенту и России даже свой продуктовый супермаркет показывает). И в то же время она производное компьютерного мира. Почти репликант. Видим ее только в мониторе, в зыбком, распадающемся изображении. Видим глазами

Вадима, досочинившего с помощью мышки свою мечту. И собираясь в Америку, Вадим едет не к реальной – к своей вымышленной Шине. Вечный сюжет о Пигмалионе получает пародийную коннотацию. Любуясь далекой американской инопланетянкой, Вадим мысленно создает свою Галатею. Сколь призрачен этот образ, оценит зритель, видящий в цифровом изображении обычную девушку из американской глубинки, зарабатывающую свой хлеб как умеет.

В средневековой латыни Virtus обозначает сверхъестественное существо: ангела. Прекрасная Sheena похожа на падшего ангела, утягивающего автомеханика из Вышнего Волочка в виртуальную бездну, или на призрак. Эта призрачная составляющая цифрового мира, по мнению философов, чрезвычайно важна для понимания современности. В ней соотнесение не со сбесившейся реальностью, про которую понять уже ничего невозможно, а с призраком, с непознанным «фантазматическим существованием современного человека». Но призрачен и сам кинообраз. Это способ, по словам Олега Аронсона, «отрешиться от привычных представлений о реальности, перестать быть ее вечным заложником, нарушить иерархию образов, ввести демократизм на уровне восприятия. «Жизнь открывается в пространстве технологий. Там, где антиутопии захвачены страхом зависимости человека от машин, технологий, массовой культуры, возникает подспудная утопия образов общности, этими технологиями порождаемых». В этой «утопии образов общности» и расположилось действие фильма.

Головокружение

Фильм разделен на маленькие главки. Одна называется «Измена». В ней и происходит инициация Вадима. Он готов полностью отдаться вымышленной возлюбленной. Снимает штаны перед монитором. У него настоящее головокружение от ее родинок, приоткрытых губ, белья. Но рельная измена происходит тогда, когда Вадим в постели с Олей мысленно остается с Шиной. Измена здесь осмысливается как непоправимое и закономерное трагическое обстоятельство, обусловленное разрушительными силами виртуальной вселенной. Вадим выбирает выдуманную реальность, которая сильнее, ярче материального мира. И мир вокруг него начинает трещать по швам.

Авторы предлагают многослойное прочтение на первый взгляд простейшей байки из разряда «а вот один мужик». Но едва ли не каждый эпизод разыгрывается на двух этажах – реальности и условности.

У этого реального/условного мира есть и разделительная полоса – «дорога смерти», скользкая во всех смыслах. По ней «одна излюбленная пара» Вадим и Оля едет несколько раз на протяжении фильма. Однажды по ней пойдет один Вадим, с мотком веревки: кажется, что вешаться. Но нет – кружиться на самодельной тарзанке. Кружатся кроны деревьев и небо над его головой. Летит прочь стылая земля. Крутится колесо машины. Машины то и дело на этой дороге вылетают в кювет, переворачиваются, разбиваются. Правда, в основном «Лады».

С «Лады» какой навар? Бытовое – в прицепе поэтического, пафос поэтического снижен ироническим отстранением. Ирония, пародия вписаны в драму. «Это даже немыслимо в Америке остаться», – говорит он, глядя прямо в глаза консулу на собеседовании в американском посольстве. И достает из кармана фото, где они с Олей вдвоем и безмятежно счастливы.

В финале смертельный номер: двое на снегоходе по белой «дороге смерти»: священномученик Вадим Персидский и мученица Ольга из Вышнего Волочка. У Оли от пара лицо в маске туманится, из четкого становится зыбким.

Авторы конструируют кинореальность за счет особенного изображения (ключ к нему – фотообои, изображающие виртуальный лес в спальне героев). В этой действительности, пропахшей резиной и машинным маслом, тоже нет ничего устойчивого. Тридцатилетние герои живут у опушки фотолеса с неосуществимыми надеждами на будущее, которое символизирует бэушный эвакуатор. В современном по стилю кино авторы избирают особенный способ отражения реальности – шьют кинематографическое платье из традиционной сюжетной ткани, вне нормативных приемов, провоцируя, раздражая зрителя странными подробностями, особым текстом, неожиданным монтажом. Во время сеансов Вадима с Америкой экран его монитора разделен на две части. Мы видим Шину, мы читаем их диалог. Увиденное не совпадает со словами. Возникает монтаж смыслов, в столкновении повседневности двух космически далеких миров высекается ирония.

Барочная клавесинная музыка, церемонная и напористая одновременно, создает ощущение отстраненности от происходящего на экране. Изысканное Le Vertigo Жозефа-Николя-Панкраса Руайе, знаменитого в XVIII веке, забытого после смерти французского композитора, также кажется чужеродным этим белым брянским снегам. Музыка головокружения – завораживающего, неостановимого, беспредельного. Как в стихах Бродского: «Бесконечность, велосипедной восьмеркой принюхивающаяся к коридору. […] Вот заглядевшись в чье зеркало, потом они подставляли грудь под несчастья, как щеку под поцелуи».

Достоинство фильма – сочиненный мир с атмосферой, с интонацией, которая существует только в этом условном мире, разделенном на две части, – реальный и пиксельный, на два времени года – зима в России, лето в Америке. Авторы играют в двойственность, которая во всем. И в имени загадочной Sheena/Шины, которая мерцает-подмигивает в темном гараже Вадима, и в самой мечте. Ведь символом будущего благополучия для пары, живущей, по существу, в авторемонте, стала машина-эвакуатор. Этот самый злосчастный эвакуатор окажется и причиной эвакуации героя из реальности. По иронии судьбы и Шина просит своего клиента Ромео из русской глубинки денег на машину. Он, как кролик, смотрит в ее прекрасную пасть удава. И соглашается безропотно. Пропади пропадом их вымечтанный эвакуатор.

«Sheena667»

Продолжая мысль Андре Базена о том, что «мы живем в мире, где скоро не останется ни одного уголка, куда бы не заглянул глаз кинокамеры», заметим, что с глазом вебкамеры мы полностью смирились. Прочно обосновались в мире, «стремящемся непрерывно снимать слепки со своего собственного лица». Больше не существует «непрерывной реальности», она крошится на пиксели. Соглашайся не соглашайся.

Profile

Озон, Каурисмяки, Райтман, конечно, Спайк Джонс и его «Она» и так вплоть до Марко Феррери и его «Я тебя люблю». Аллюзий бесконечно много. «Sheena667» – кино культурное, хорошо просчитанное. Может быть, даже слишком выверенное. Напоминающее точно структурированную музыкальную пьесу Le Vertigo.

Молодого режиссера поддерживают профессионалы высочайшего класса. При этом оператор с мировым именем Михаил Кричман и художник с абсолютным чувством стиля Андрей Понкратов здесь на себя не похожи. Стиль фильма словно подсушен и разогрет рефлектором из автомастерской Вадима. Никаких особенных красивостей, изысканных панорам и просторов. Театр действия – провинция во всей своей скромности. Автосервис. Почта. Столовая. Свалка. И снежная дорога, ведущая в иное измерение. Застывший пейзаж усиливает ощущение разрастающейся изоляции героев, неспособность соединиться. Ближе к финалу есть выразительный, запоминающийся долгий диагональный план спящей на семейной кровати Оли. Впервые будто неживой. К «группе поддержки» можно отнести и актеров – всех без исключения. Филигранно сыграны эпизоды с родителями. Надежда Маркина (мать Вадима) и Юрий Кузнецов (отец Оли) существуют на границе бытового, житейского с гротеском, не впадая в карикатуру.

В последнее время кинематограф все больше увлечен романом реальности с виртуальным миром. Раз человечество в массовом порядке эмигрирует в цифровую вселенную, он для этого человечества создает свой кинематограф с новым языком. Действие фильмов разворачивается на многочисленных экранах гаджетов. Существует много изысканий, в том числе философских, исследующих природу виртуальной реальности, ускользающей от определения. Именно эта реализация, совершающаяся в глубокой тайне, неожиданно охватывает, пленяет героя фильма «Sheena667».

В работе «Философия виртуальной реальности» Екатерина Таратута подразумевает под виртуальностью значения исключительно повседневные. Это посредник и орудие становления новой мифологической картины мира: «Виртуальная реальность […] – эфемерное, то есть необязательное, не включающее человека в себя с той же неизбежностью, с какой это делает «реальная реальность». В «Sheena667» происходит это постепенное отключение героя от действительности, ее доводов и логики. Он все больше влюбляется в расплывчатый образ, мысленно соединяясь с ним, подчиняясь его воле. Ему не нужно конкретики, правды, ему дорога эта зыбкость, неразборчивость. Это его «дорога смерти» в одну сторону.

В фильме Григория Добрыгина виртуальность с ее избыточными средствами – барочная (или порочная?) реинкарнация реальности. Не просто противоречие двух миров. Виртуальный мир усиливает разрыв между декларацией и умолчанием. Мы объявляем одно. Скрываем другое. И кинематограф с разной степенью убедительности пытается ухватить, запечатлеть этот разрыв между видимым и сущностным. ◆

Елена Стишова

БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ

«Мальчик русский»
Автор сценария, режиссер Александр Золотухин
Оператор Айрат Ямилов
Художник Елена Жукова
В ролях: Андрей Павлютин, Сергей Двойников, Данил Тябин, Дмитрий Белов, Игорь Шлыков, Владимир Королёв, Михаил Бутурлов, Филипп Дьячков, Сергей Гончаренко, Артем Лещик и другие
«Ленфильм»
Россия
2018

Показанный в программе берлинского «Форума» «Мальчик русский» заставил вспомнить «Военный реквием» Дерека Джармена из конкурсной программы Берлинале-1989, авангардистский проект по произведению Бенджамина Бриттена – приношение памяти погибших в первой мировой войне. Оратория, опера, котурны, торжественная статуарность миманса, знаменитые певцы, театрализованная скорбь в раме роскошных кадров – дебютант Александр Золотухин всего этого избегает. А вспомнила я про визуально мощный киномонумент в поисках контекста для фильма, где документальная съемка репетиции оркестра сопрягается с игровым сюжетом из истории первой мировой. Странное сближение картин, чьи стилистические разногласия очевидны, работает. Их и впрямь объединяет дискурс исторической памяти о великой мировой битве, у нас в России выцветшей едва ли не до полного забвения.

Политика памяти, жестко срежиссированная едва оперившейся советской властью, вытеснила ту войну из отечественной истории, утопив рефлексию в крови Гражданской. Знаменитый роман Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929), вышедший на русском языке в 1959-м, стал у нас бестселлером. И в нем, пожалуй, всё, что мы знаем о той войне из первых рук: Эрих Мария Ремарк ушел на фронт со школьной скамьи и провоевал от звонка до звонка. Книга была трижды экранизирована, сейчас по ней снимается сериал.

Русский мальчик Золотухин, родившийся после двух мировых войн в семье военного летчика, снял свой первый фильм о солдате первой мировой и вернул нам вырванную из коллективной памяти главу российской истории. Звучит пафосно, не в духе фильма, в котором ноль пафоса. Напротив, история деревенского

«Мальчик русский», режиссер Александр Золотухин

добровольца Алексея, ослепшего в первом же бою из-за газовой атаки, рассказана в тональности той русской военной прозы, где густота правды такая, что нет нужды в восклицательных знаках («Севастопольские рассказы» Льва Толстого, роман Виктора Астафьева «Прокляты и убиты»). Авторская рефлексия и солдатская героика переданы музыке Рахманинова в исполнении петербургского молодежного оркестра «Таврический» – он репетирует в кадре, становясь частью визуального ряда. Игровые куски солдатской жизни коррелируют с документальными кадрами репетиции, создавая эмоционально-смысловой контрапункт, по умолчанию втягивающий в пространство фильма ни больше ни меньше сто лет драматической российской истории в пяти поколениях.

В своих интервью по поводу «Мальчика...» режиссер ни слова не говорит об историософской сверхзадаче фильма. Более того, он даже замечает, что не может назвать картину строго исторической: «Мы рассматривали ту эпоху через призму образности, а не через призму исторической реконструкции. Из сегодняшнего дня мы вспоминаем те события. Есть определенная степень отстраненности, которую мы хотели подчеркнуть характером изображения». Военные кадры, тонированные в цвет травы, работают еще и как оптика памяти. Оператор Айрат Ямилов использует эффект легкого расфокуса, специальный приглушенный режим светотени, чтобы акцентировать ощущение огромной временно́й дистанции между нами и теми, кто изображен.

Кабардино-Балкарская мастерская Александра Сокурова – киношкола, получившая международную известность с легкой руки Кантемира Балагова, отмеченного в Каннах. В этой школе учился и Александр Золотухин, дипломированный программист, однажды резко поменявший профессиональные ориентиры. К своему полному

метру студент начал готовиться уже на третьем курсе. Инициация случилась, когда он впервые увидел изображение старинного локатора – огромное ухо, обращенное в пространство. Такие локаторы использовали на фронтах первой мировой: не было иного способа предупредить налет вражеской авиации, кроме как услышать звук самолета на дальних подступах. Тут-то и годились слухачи – слепые солдаты, люди с обостренным слухом.

Вокруг локатора начала складываться история, написан первый вариант сценария под названием «Слухач», а потом он переписывался, доводился до ума много раз. Параллельно изучались исторический материал, иконографические источники, дагеротипы и фотографии 10-х годов XX века. Судя по кастингу, исследовательская работа пошла впрок. Сегодня собрать коллекцию старинных лиц – людей совсем иного антропологического замеса, не имеющих в своем генетическом коде ни революции, ни гражданской войны, ни сталинской каторги, – отдельная тема. Это разговор о режиссерском чутье и об интуиции. Чтобы опознать в детдомовском мальчике Владимире Королёве своего героя, надо на раз чувствовать психофизику тогдашнего деревенского люда. Малорослый, дробненький Алексей в солдатской фуражке, сползающей на заушные хрящи, отправился на фронт с патриотической целью «немца пострелять». Его бравое заявление смешит мужиков. Прозванный Постреленышем деревенский паренек всем своим застенчивым обликом выражает смирение и кротость – добродетели православного христианина. Такое еще можно сыграть в театре, но не в кино. Таким, внутренне смиренным, надо быть, чтобы принять свою слепоту без паники, не проклинать судьбу. Так ведет себя ослепший солдат: только просит слезно не отправлять его домой. Не хочет Алексей быть в доме обузой.

«Наш фильм о том, как проявляет себя национальный характер в экстремальных условиях», – заметил в одном из интервью Золотухин. Свое представление о русском национальном характере он не сформулировал устно – вопрос, видимо, не был задан. Режиссер воплотил его в персонаже ослепшего Алексея и в коллективном образе его однополчан, двужильных молчаливых мужчин с навыками тяжелого крестьянского труда, который ой как годится на войне. Алексея оставляют в полку, обучают управляться с локатором, опекают по мере возможности. Сослуживцы – люди в массе своей деревенские, хорошей жизни не знавшие, но не обозленные, словом, человеческие люди – способны пожалеть ближнего. «Человеческий фактор» не проблематизируется в фильме, полемического нажима нет и в помине, как нет идеализации отношений в царской армии. Напротив, субординация строго соблюдается: слепой, случайно присевший за офицерский стол со своей миской, должен быть наказан. И какой-то унтер-офицер немилосердно сечет Алексея по рукам. Обычное дело.

Чего боится Алексей – это отстать от своих. То и дело слышен его возглас: «Подождите меня, братцы!» Время от времени он все-таки

теряет Назарку – солдата, что вызвался его опекать. Он чувствует себя защищенным, лишь становясь частью коллективного тела. Куда все, туда и он. Войсковая часть окажется в польском городке, Алексей заблудится, попадет в костел, ксёндз захочет его накормить, но чужая речь пугает солдатика, он убегает. В конце концов в разрушенном храме, где скульптурное изображение распятия болтается вниз головой, русский мальчик столкнется с немецким солдатом, своим ровесником. Тот нерешительно возьмет в плен слепого и отконвоирует к русским пленным, к родной зенитной бригаде, тоже попавшей в плен. Алексей соединится со своими, обнимется с Назаркой. Вот счастье!

Пунктир сюжета прерывается вторжениями документальных кадров: оркестр репетирует Второй концерт Рахманинова, команды дирижера будто бы слышны там, на театре военных действий. В финале, когда русские пленные на ремнях тащат в гору тяжелую пушку, напоминая бурлаков, в кадр врывается реплика: «Крещендо! Еще крещендо!»

А может быть, все наоборот? Может, это военные кадры разрывают плотную ткань документальной съемки? Рождаются из бесплотной музыки, материализуясь в короткую балладу о русском мальчике, угодившем в воронку великой битвы. Помимо режиссерского умысла и воли над фильмом реет метасюжет: ослепший от иприта *мальчик русский* олицетворяет светлое, аполлоническое начало, противостоящее хтонической, иррациональной, дионисийской стихии войны. Вот что говорит Золотухин о музыкальном решении фильма: «Мы сразу понимали, что звук должен быть особенным, но музыка Рахманинова, оркестр пришли не сразу, намного позже – как объединение художественных и ремесленных задач. Мы поняли, что история о парне, потерявшем зрение, должна сопровождаться особенным звуком и музыкой, которая должна передавать энергию, эпоху, драматизм того времени, эту стихию, в которую закручивает всю Европу, этот водоворот событий, но в то же время музыка должна быть лирическая, напоминать о нашем главном герое – простом мальчике, очень добром, физически слабом, но внутренне очень сильном человеке».

Трагедия в фильме рождается из духа музыки и преодолевается ею. ◆

Юлия Шагельман

У НЕГО СЕРДЦЕ

«Бык»
Автор сценария, режиссер Борис Акопов
Оператор Глеб Филатов
Художник Никита Евглевский
В ролях: Юрий Борисов, Стася Милославская, Мария Звонарева, Афина Кондрашова, Егор Кенжаметов, Александр Гурьев, Александр Самсонов, Игорь Савочкин, Алексей Филимонов, Сергей Двойников, Александр Левин, Роман Колотухин и другие
«ВГИК-Дебют»
Россия
2018

Россия, провинция, 1990-е. Несколько неприкаянных месяцев ближе к концу той короткой, но бурной эпохи, которая началась с подписания Беловежского соглашения и закончилась знаменитыми словами «Я устал, я ухожу». Короткий титр в начале фильма сообщает, что его герои и события существовали в действительности, и первый же кадр опрокидывает зрителя в эту действительность, хорошо знакомую и тем, кто в 90-е был уже взрослым, и тем, кто тогда только рос (как режиссер фильма Борис Акопов, родившийся в 1985 году), и даже тем, кто видел их только в кино или, на совсем худой конец, в клипе Монеточки. Грязные задворки какого-то, видимо, остановившегося в связи с экономической ситуацией завода – арена для драки стенка на стенку, безобразной и грубой, какими они и бывают в жизни: с запрещенными приемами, кастетами и даже раздобытым неведомо где пистолетом ТТ. Ее участники выглядят одинаково: бритые головы, спортивные костюмы, потертые куртки из дешевого кожзама, растянутые турецкие свитера, – но разделены границей «раёнов», территорий, зон влияния, перейти которую посложнее, чем иную государственную.

Вождь одной из сторон – тот самый Бык. Кличка пошкольному просто образована от фамилии, потому что на самом деле тощий и бледный Антоха Быков (Юрий Борисов) на быка похож в последнюю очередь. Впрочем, авторитет среди пацанов он удерживает силой не физической (хотя когда-то был, как и все они, спортсменом, но пришлось бросить), а несгибаемой силой воли, которая чувствуется в нем сразу. И хотя с такой же очевидностью ее подтачивает некий внутренний надлом, таких тонкостей товарищи уже не замечают.

«Бык», режиссер Борис Акопов

В прозвище главного героя, как и в названии картины, спрятано еще несколько смыслов. Один из них, может быть, и непонятен обычному зрителю, но хорошо известен Акопову, отец которого работал следователем в те самые 90-е (благодаря этой инъекции реального, неподдельного опыта происходящее в фильме, при всей гипертрофированности и откровенной кинематографичности, не вызывает сомнений в своей правдивости). «Бык» – термин из тюремной иерархии, означает заключенного, приближенного к авторитету и выполняющего для него задания, которые требуют грубой силы и риска. За плечами Антона кроме школы, спортивной секции, армии есть и зона. За что он сидел, зритель так и не узнает, да и не важно – это вполне стандартный путь обычного провинциального парня в постсоветские годы. Зато знакомство с авторитетом по кличке Моисей (Игорь Савочкин) станет катализатором роковых событий, приводящих Антона к финальной точке.

Наконец, третья метафора, на которую завязан характер героя, – то, что он сам и другие персонажи называют «у него сердце». Заболевание Антона – кардиомегалия, также известная как синдром бычьего сердца, означает, что сердце у него увеличено в размерах. А в переносном смысле именно наличие «сердца», то есть чувств и привязанностей, отличает его от «боевых товарищей», не дает следовать по стопам Моисея и ему подобных, не отвлекаясь на эмоции, и в то же время вписывает его в извечную книжно-песенно-кинематографическую традицию, согласно которой у любого мелкого уголовника есть любимая мама, сестра или девушка, ради которых он сложит (скорее рано, чем поздно) свою буйную головушку.

В свои двадцать с небольшим Бык – уже глава семьи (очень российская ситуация отсутствующего отца, в данном случае он умер, но его

могло бы не быть еще по каким-то причинам), состоящей из измученной вечными переживаниями матери Светланы (Мария Звонарева), младшего брата Мишки (Егор Кенжаметов), совсем непохожего на него, робкого и стеснительного, и сестры Ани (Афина Кондрашова). Защитить и оградить их, в том числе от собственного неприглядного образа жизни, чтобы они стали «нормальными людьми», – главная забота Антона. Конечно, это оказывается невозможным – по законам как жанровым, так и продиктованным самой жизнью.

Компания Быка состоит из таких же, как он, разве что еще проще устроенных «пацанов с раёна». Свое время они проводят между качалкой, угонами машин, автомастерской, где перебивают номера, и стычками с какими-нибудь «парнями с Восточного», с одной из которых и начинается фильм. Криминал для них даже не выбор, а просто факт жизни, логичное следствие естественного хода вещей, хотя трудно назвать естественными развал страны и последовавшие за ним неопределенность, безработицу и нищету. С одной стороны, эти ребята – прямые наследники и родственники героев «Изгоев» и «Бойцовой рыбки» Копполы или «Злых улиц» Скорсезе. Но, в отличие от них, у парней из «Быка» нет особых целей в жизни, они ни о чем не мечтают – пусть это были хотя бы деньги, шмотки и тачки. Слова о том, чтобы завести еще одну автомастерскую, уехать в Москву, стать «настоящими предпринимателями», произносятся скорее для матери Антона. Вместе со всей страной они застыли в безвременье между внезапно отменившимся прошлым и ненадежным будущим, проживая день за днем и не задумываясь, а что же дальше. Оцепенелое принятие реальности, данной в довольно неприятных ощущениях, у старшего поколения, потерявшего контроль над собственной жизнью (не говоря уже о жизни детей), разряжается истерическими слезами, у младшего – насилием, наркотиками, отчаянным весельем в загаженных клубах.

В этом «Бык» наследует отечественному перестроечному кино, таким фильмам, как «Авария – дочь мента» (1989) Михаила Туманишвили или кассовый хит 1988 года «Меня зовут Арлекино» Валерия Рыбарева, зафиксировавшим ощущение тотальной нестабильности, разрушенного порядка, на место которому пришла не новая система, а ее полное отсутствие. Но если в этих картинах, снятых непосредственно в то время, в котором происходят события, напрочь отсутствовала дистанция, что задавало несколько заполошную интонацию, то Акопов смотрит на 90-е с приличного расстояния. Это позволяет препарировать их уже отстраненно, но в то же время даже с некоторой ностальгической нежностью. Конечно, о бескомпромиссном приговоре умирающему СССР, который выносил в своих фильмах Алексей Балабанов, речь уже тоже не идет.

Картина Акопова продолжает новейший тренд в кинематографе постсоветского пространства. Это фильмы о 1990-х, снятые молодыми людьми, заставшими то время подростками или даже совсем еще детьми, такие как «Теснота» Кантемира Балагова и «Хрусталь» Дарьи

Жук (лента, конечно, белорусская, но принятая и понятая в России как абсолютно своя). Примечательно, что все они – дебютные, то есть для своего первого авторского высказывания три режиссера выбрали рефлексию на тему ушедшей эпохи, при том уже застывшей в общественном сознании набором штампов, содержательных и визуальных. Бандиты, разборки, рынки, рестораны, стоящие заводы и обшарпанные квартиры, наркоманы на каждой лестничной клетке и болтающиеся без присмотра дети – все это в разговоре о 90-х уже стало общим местом, но Акопов, как Балагов и Жук, пропускает эти приметы времени через свою личную оптику. Ближе к финалу в его картине все более важной становится роль детей, маленьких свидетелей эпохи, – именно из такого детского взгляда, похоже, и вырос фильм.

Склонность молодых режиссеров ностальгировать по временам своего достаточно недавнего детства и в Голливуде заметный тренд: ни один из фестивалей «Санденс» последних лет, кажется, не обходился без фильма, действие которого происходит в конце 1980-х, 1990-х, начале 2000-х. Но если для «них» бег времени отмечен в основном модой, обложками музыкальных альбомов, уменьшением мобильников в размерах и переходом с кассетных плееров на айподы, то для коллективных «нас» за короткое время в масштабе истории государства произошло несколько тектонических сдвигов реальности. Поэтому вполне понятно стремление (пере)осмыслить, проанализировать или хотя бы использовать их как яркий и узнаваемый фон для собственной истории о чем-то важном.

Материальному, вещному миру, исчезнувшему навсегда и вызывающему одновременно радость узнавания и отвращение к своей убогости, в «Быке» уделяется пристальное внимание. При этом быт 90-х здесь не пропущен через стильные ретрофильтры, а показан серым, бедным и тоскливым, каким он был в провинции того времени, где единственное яркое пятно – бархатные красные занавеси в «шикарном» ресторане. Саундтрек фильма состоит из песен того времени: от попсы и шансона до панка (частью – композиций неизвестных или почти забытых), и это звучание создает мощный, временами отчетливо дискомфортный эффект присутствия.

С «Теснотой» и «Хрусталем» фильм Акопова сближает и тот едва ли не единственный персонаж, у которого здесь есть какие-то стремления и желания. Это местная юная роковуха Таня (Стася Милославская), «самая симпатичная во дворе», работающая в парикмахерской и мечтающая вырваться за пределы провинциальной мерзости. «Пределы», кстати, во всех трех картинах имеют отчетливое визуальное выражение: фильмы Балагова и Жук сняты в тесном, почти квадратном формате 4:3, а Акопов и его оператор Глеб Филатов (тоже дебютант) используют широкий панорамный кадр; так картинка оказывается стиснута сверху и снизу и тоже ощущается как ловушка, в которой застряли персонажи. Таня намерена выйти замуж за иностранца и сбежать с ним за границу, и влюбленность Мишки не может повлиять на

«Бык»

ее решение, но, когда оказывается, что и Антон, как он выражается, «что-то чувствует», она ломается и застревает в той же тоскливой российской неизбывности, что и все остальные. Вырваться – окончательно, безвозвратно и страшно – удастся только Быку.

«Бык» заряжен хулиганской молодой энергией и склонностью к размашистым эмоциям (хотя в нем есть и сцены, решенные достаточно тонко, на полутонах). Режиссер говорит, что его фильм – «про панк-рок», но больше всего он похож на сентиментально-криминальный дворовый романс. Однако частная и в то же время универсальная история «погибшего мальчишечки» рифмуется здесь с судьбой страны. И трогательное посвящение родителям на финальных титрах лишь самую малость смягчает невеселое осознание, что ни у той ни у другой не может быть хэппи энда. ◆

Юлия Гулян

ОБЫЧНЫЕ

«Давай разведемся»
Авторы сценария Анна Пармас, Мария Шульгина, Елизавета Тихонова
Режиссер Анна Пармас
Оператор Леван Капанадзе
Художник Анна Козлова
Композитор Игорь Вдовин
В ролях: Анна Михалкова, Антон Филипенко, Светлана Камынина, Максим Лагашкин, Федор Лавров, Анна Рыцарева, Надежда Маркина, Сергей Рост, Дарья Румянцева, Майя Скородумова и другие
Кинокомпания «СТВ»
Россия
2018

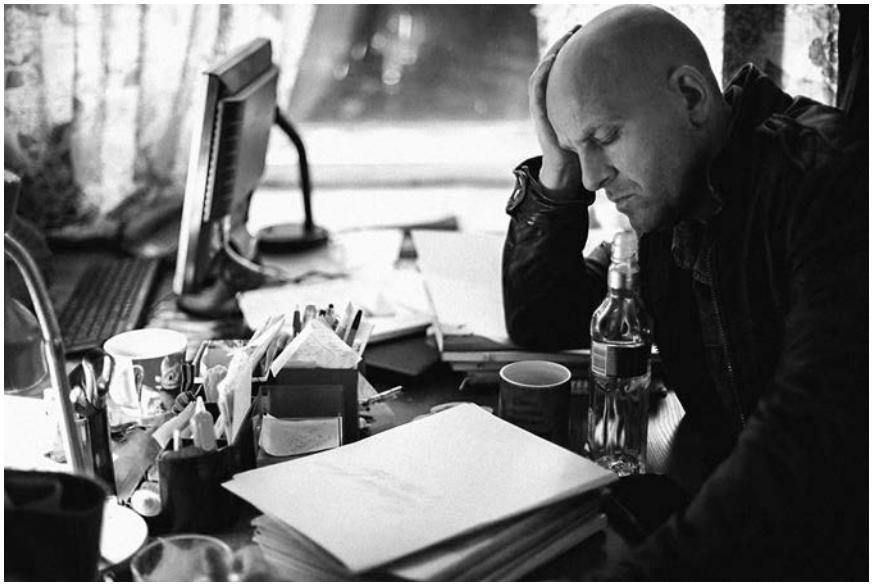
«Не обязательно же все время выигрывать», – будет утешать детей и мужа Мишу (Антон Филипенко) мама Маша (Анна Михалкова) по дороге с семейного заплыва, на который она забыла купальник («хорошо, что однотонное белье надела!») и на котором не прекращала консультировать по телефону больных. Маша – врач-гинеколог, и представить ее в иной профессии невозможно: гуманность, смешанная с невозмутимостью, изобретательность и отчаяние – очевидно, такая и только такая женщина может работать в российской больнице. Маша деловито крутится на трех работах, чтобы закрыть кредит на дом: Миша хотел жить на природе.

И пока Маша лечит, Миша кормит, укладывает, готовит детей к «Веселым стартам». И жили бы так долго, в меру счастливо, если бы не звонок от «Фитнеса», на который случайно ответит Маша, и даже вначале не поверит, что это настоящая любовница, хотя теперь понятно, почему муж вдруг стал брить грудь. Самое обидное – она же и купила ему этот абонемент в фитнес, будет плакаться Маша подруге Лене (Светлана Камынина). «Ушел» в смысле «умер»? А, ну значит, вернется!» – будет та утешать Машу, попутно разливая «коррупционный» коньяк по баночкам для анализов – такого в роли главврача в «Интернах» она еще себе не позволяла.

Сбежав из семьи, герой Антона Филипенко, того самого космос-Стаса из клипа «Ленинграда» «Экстаз» авторства Анны Пармас, будто вновь попадает в ловушку властной и тем притягательной женщины, фитнес-инструктора Оксаны (Анна Рыцарева), которая с рвением Ходченковой из того же клипа принимается за тюнинг Пигмалиона в рамках своей компетенции, то есть с фокусом на ЗОЖ – благодатную почву для сатиры

и юмора в современном российском кино и творчестве Пармас в частности, от серий про похудение в «Модерне» до опять же клипа «ЗОЖ» «Ленинграда».

У всех начинается новая жизнь: Машу не узнает в садике воспитательница, Миша ищет работу и получает пощечины от Оксаны каждый раз, когда говорит плохо о ее любимом человеке, то есть о себе. За сохранение ячейки общества ратуют и давний друг Миши с Пугачевой на мелодии звонка, и мама Маши. Надежда Маркина, которую в роли строгой, но до смерти любящей мамы уже видели и в «Елене», и в новелле Пармас для фильма «Петербург. Только по любви», приезжает, как водится, с витаминами в виде варенья для внуков и советами в виде упреков для дочери: обленилась, расслабилась!



«Давай разведемся», режиссер Анна Пармас

На Михалкову в халате и смешной шапочке, которая в сотый раз звонит мужу и слышит длинные гудки, а потом едет в такси и сглатывает слезы, можно было бы смотреть бесконечно (и эти сцены предчувствия поистине из разряда деллюковской фотогении), если бы не тяга к комическому, к которому Пармас, безусловно, проявляет редкую чувствительность. Недаром она начинала режиссерскую карьеру на шоу «Осторожно, модерн!», придумывая первые выпуски вместе с Сергеем Ростом в ночь до съемок, изобретая смешные вставки-интермедии между музыкальными номерами (изначально проект продюсировало радио «Модерн», откуда вышли и Пармас, и Шнуров, и Рост с Нагиевым). Выходит, Пармас изобрела русское MTV еще до его официального запуска. А вскоре уже «Модерн» приобрел свой канонический вид скетч-шоу о трех семьях, став энциклопедией русской жизни, разыгранной двумя актерами. И даже там, в откровенном фарсе, место находил юмор психологический, характерный – особенно в женских

персонажах, метафизику которых Пармас продолжила изучать и в сценариях для Авдотьи Смирновой, и в клипах. «Если вам интересно понять, почему женщины так поступают, то смотрите «Петербург. Только по любви», – комментировала режиссер альманах, для которого сняла новеллу «Девочки» – практически репетицию «Давай разведемся».

Однако в полнометражном дебюте Пармас ставит непростую задачу – смеяться над людьми, живущими в чуть приподнятой, отполированной реальности, какую принято изображать в русских комедиях, чтобы не получилась «Страна ОЗ», – возможно, единственное одновременно правдивое и смешное, но, увы, не «продающее» изображение русского мегаполиса. Если до этого герои Пармас были очаровательными маргиналами – от неустроенных интеллигентов (Михалкова

«Давай разведемся»

в «Кококо», Раппопорт в фильме «2 дня») до откровенных гопников (Троянова в «Кококо», клип «Вип»), то тут даже русскую деревню населяют или хиппи, или дачники, от которых можно услышать максимум «осторожно, у меня тут смородина!». Единственный привет отвязным 90-м – камео Сергея Роста в роли братка, аляповатого и комически-распальцованного, будто пришедшего из своей миниатюры с Нагиевым.

Маша экстерном проходит все стадии переживания разрыва от отрицания и гнева до торга «ты все те сообщения не слушай – ты только вот это послушай» и смирения, но все же пробует на всякий случай избавиться от приворота, устроив пожар, чем привлекает внимание полицейского Феди (Федор Лавров, знакомый по той же новелле «Девочки»), который поначалу играет в русского Брюса Уиллиса, а потом все больше приближается к чистому фарсу «Модерна». Мирит эту борьбу психологического и эксцентрического то, что называют бобслеем, – музыкальные шоу-стопперы, которыми Пармас владеет

мастерски. В линии с полицейским это разгул под «Нет, ты не для меня» Димы Маликова: начинается в отделении полиции, продолжается в боулинге, завершается танцами в баре. И здесь мерцает то, что принесло Пармас поистине народную славу, – не высокомерный, но любовный взгляд на отчаяние и витальность обычного русского человека, которому вдруг дается или воля, или единственный в жизни шанс.

И хотя на этот раз персонаж Анны Михалковой – действительно обычная женщина, которой, в отличие от героини одноименного сериала Хлебникова, не приходится прятать трупы, искать миллионы и уходить от уголовного преследования (последнее разрешается в фильме и вовсе чудесным образом – за утерей улик), все-таки и ее история становится бунтом обычной женщины. В то время как, по Хлебникову, она идет на крайние меры, чтобы поддерживать миф о нормальной жизни с устроенными детьми и мужем (измены не проблема на фоне происходящего), по Пармас, обычная женщина от этой жизни намеренно отказывается. Вопреки всеобщим увещеваниям и национальной идее «Давай поженимся!», сменившей в телеэфире любой модерн, Маша не ложится костьми, чтобы удержать мужа, даже обнаружив себя в положении.

Хэппи эндов, где беременная женщина все-таки отказывается от вернувшегося с повинной отца ребенка, в русском кино не так уж и много – разве что в «Ёлках новых» беременная Снегурочка в исполнении Юлии Александровой посылала бывшего со словами «все я сама сделаю, и рожу, и тебе еще помогу!»; шаг поистине титанический после ставшего уже мемом «Ладно, прощаю!». Пармас тоже снимала новеллу для «Ёлок», и у нее девушка всеми правдами и неправдами добивалась любимого мужчины, а потеряв все – побеждала. Так и героиня Михалковой к финалу «Давай разведемся» понимает, что не испытывает никакого чувства неполноценности, а поужинать с детьми можно и мороженым для полного счастья.

В клипах для «Ленинграда» и в новелле для фильма «Петербург. Только по любви», в сценариях «2 дня» и «Кококо» и вот, наконец, в полном метре Пармас неизменно изучает душу обычной женщины, чей бунт, порой беспощадный, порой изобретательный, но всегда лишенный мстительности или злорадства, вдруг оказывается более освобождающим и конструктивным, чем иные способы, которыми заявляют о своих правах современные героини. ◆

Андрей Щиголев

ПОД КОНТРОЛЕМ

«Куратор»
Автор сценария, режиссер
Петр Левченко
Оператор Евгений Родин
В ролях: Юрий Цурило, Михаил Гомиашвили, Бека Лемонджава
Студия «Атлантик»
Россия
2019

19 октября 2015 года новостью дня стало сообщение об убийстве в собственном кабинете первого заместителя главы администрации Красногорского района Юрия Караулова. Темная история с продолжением в виде загадочного самоубийства главного подозреваемого Амирана Георгадзе, несколько цинично прозванного «красногорским стрелком», легла в основу полнометражного дебюта Петра Левченко.

«Куратор» предваряет неожиданный в контексте русского авторского кино дисклеймер «вымысел на основе реальных событий», который принято читать с точностью до наоборот. Официозные блокбастеры используют такого рода титры с целью придать легитимность буйной фантазии создателей, претендуя если не на реализм, то хотя бы на достоверность. Русский артхаус впадает в противоположную ересь, всем своим существом давая понять, что он сам и есть реальность, конвертированная в формат DCP (ну или HD, если речь идет о домашнем просмотре).

В «Кураторе» дисклеймер заявляет принципиальную позицию автора – не просто наблюдателя, а следователя и даже обвинителя по делу гражданина вне всяких подозрений. Непривычно смело для дебютанта.

Стоит уточнить, что сами события, лежащие в основе «Куратора», остаются за кадром. Кроме самого преступления, национальности и рода деятельности убийцы, все остальное – плод чистой авторской фантазии о том, что случилось между происшествием А и происшествием Б.

Главный герой фильма – высокопоставленный фиксер в штатском (Юрий Цурило), близко знакомый и с подозреваемым, и с потерпевшим. Он призван решить возникший кризис максимально быстро и четко.

И он, собственно, есть куратор. Отличный харизматичный Цурило напоминает о своей пластике эпохи «Хрусталева». Вошел, вышел, сказал, замолчал. Минимум эмоций, максимальная достоверность – стиль, идеально свойственный его актерской органике. Убийца быстро найден, дальше куратор решает творческие задачи по созданию правдоподобной иллюзии со сложной цепочкой причинно-следственных связей и известной развязкой.

Взявшись за историю «красногорского стрелка», Петр Левченко ставит амбициозную задачу обнажить скрытый механизм системы. Следуя заветам «новой румынской волны», он делает предметом пристального внимания механику самых обычных действий, наполняя ее мельчай-

«Куратор», режиссер Петр Левченко

шими нюансами. Иногда выходит по-германовски изобретательно. Когда, например, герой Цурило, приехав на место преступления, уверенно открывает холодильник, точно зная, что там есть целлофановый пакет, который он использует как перчатку, – это ловко, точно и, в конце концов, остроумно.

Механизм, разложенный до уровня простых действий, пружин и действующих винтиков, по идее, должен был бы потерять свой инфернальный флёр, но режиссер педалирует метафизическую природу явления, растворяя финал в многозначительных статичных кадрах. Тема раскрыта, символический уровень отработан (и даже с избытком), но вау-эффекта не случается.

Реальная трагедия с расстрелом замглавы красногорской администрации и последующим самоубийством – из тех историй, которые принято называть мутными. Концов не найти, искать по большому счету некому, да запроса на такие расследования, кажется, нет. Лента

«Куратор»

новостей «Яндекса» крутится, как барабан «Поля чудес» в лучшие годы, каждый раз предлагая новый призовой «сектор». Сегодня резонансное убийство, завтра победа хоккейной команды. А мы как-то живем, примерно представляя, где, с кем и на каких условиях.

Автор раскрывает механизм функционирования системы, образы механиков, но не его питательной среды. Возможно, поэтому возникает стойкое ощущение, что первичной реальностью для Левченко оказывается не столько реальная история, сколько суровый, бесформенный и беспощадный мир русского артхауса, в котором он, похоже, очень хочет оставить свой автограф. Мир серого цветокора, ментов из ада, продажных политиков, мрачных фиксеров, потрепанных женщин давно превратился в своего рода мем. И если зритель, глядя на экран, не узнает свою тоскливую жизнь, тем хуже для такого зрителя. Пусть терпит, жизнь – боль.

В каком-то смысле «Куратор» оказывается заложником кинематографических пристрастий автора. Желание вписаться в «новую румынскую волну» здесь слишком очевидно. И потому, старательно имитируя отсутствие имитаций, автор попадает в эстетическую западню где-то между Германом и Пуйю. Неплохо, но тесно. ◆

Антон Долин

ПОСЛЕДНИЙ УЧИТЕЛЬ

«Сложноподчиненное»
Автор сценария Георгий Меньшиков
Режиссер Олеся Яковлева
Оператор Вадим Иванов
В ролях: Николай Комягин, Дмитрий Кирбай, Елизавета Шакира, Неля Попова и другие
Россия
2018

Название этого фильма – настоящая западня. Его не переведешь на иностранные языки (что особо обидно для короткометражки, попавшей в Канны), да и не каждому русскому объяснишь. Допустим, грамотные помнят из школьного курса, что сложные предложения бывают двух типов: в сложносочиненных части равноправны, а в сложноподчиненных одни зависят от других. Но какое это имеет отношение к тому, что мы видим на экране, еще предстоит догадаться. Авторы не намерены помогать в решении грамматически-семантического ребуса.

В любом случае «сложноподчиненное» – из тех понятий, которые вряд ли пригодятся в повседневной жизни. А потому тесно связывают нас с памятью о школьной обязаловке. Подчиненность грамматических основ друг другу – повод для тестов на синтаксис: где бы ты поставил запятую? Вместе с тем само слово, сложенное из двух корней, намекает на непростые отношения подчинения – социальную иерархию, первым опытом которой в сознательной жизни каждого становится школа. Ей и посвящена 26-минутная новелла Олеси Яковлевой, синопсисом которой вполне могла бы послужить расхожая формула из соцсетей «Все сложно».

В центре событий новый учитель-словесник в старших классах школы провинциального городка, некто Евгений Алексеевич. Молодой, самоуверенный, наглый: бритоголовый и с крестообразной серьгой в левом ухе. Он и есть подлежащее в главном предложении. Сказуемое порвано на элементы то ли параллельные, то ли последовательные (сколько дней или месяцев занимает время действия и как соотносятся друг с другом его события – не факт, что в хронологическом порядке, – остается тайной). Придаточные предложения – те,

с кем он встречается за время своей службы в неназванном населенном пункте. То ли завуч, то ли директриса, молодящаяся блондинка, явно имеющая на новичка свои виды и настойчиво приглашающая его на чай. Ученик-неудачник, косноязычный граффитист в кепке с надписью «Слово пацана», над которым Евгений Алексеевич пытается взять шефство. Гопник-футболист, бесстрашно угрожающий учителю: ему школа не страшна, он намылился в армию. Красотка-старшеклассница Лена, усиленно и не без видимых успехов соблазняющая преподавателя. С каждым связан собственный сюжет – нарочито рваный, без начала и конца, но важный в равновесии общей конструкции.

Невзирая на сложность предложения, его центральный смысл очевиден с первых кадров. Яковлева опрокидывает канон. Русская и ми-

«Сложноподчиненное», режиссер Олеся Яковлева

ровая традиции изображения учителей в кино несколько разнятся: у нас это часто образ идеализированный – «Первый учитель», «Весна на Заречной улице», «Доживем до понедельника», «Дорогая Елена Сергеевна», даже «Географ глобус пропил», где за малохольностью героя проглядывает обаяние «лишнего человека», а в «Стене» Алана Паркера или «Королевской битве» Киндзи Фукасаку учитель мог быть страшилищем, садистом или даже убийцей. Неизменно одно: учитель – человек системы. В «Сложноподчиненном» все иначе. Евгений Алексеевич – уверенный в себе харизматик, не признающий иерархий, не подчиняющийся никому и ничему, охотно бросающий вызов и принимающий его. Нонконформист, протестант, природный поэт. Недаром в фильме Яковлевой нет ни одной сцены, снятой на уроке, а предполагаемая популярность героя среди учеников старших классов носит явно внеклассный характер. Евгений Алексеевич и выглядит-то не как учитель (хоть и вытаскивает серьгу из уха). Равный среди равных, он

состязается с подростками и побеждает их в честном бою, тем самым завоевывая уважение. Нарушает обещания, ломает шаблон – даже от авансов умной и хваткой Лены неожиданно отказывается.

Несистемен и сам фильм Яковлевой с его резким и, кажется, немотивированным монтажом, ломаным ритмом, футбольной агрессией и рок-н-ролльным драйвом. Это будто антитезис к первой короткометражке режиссера «Мамина радость» – драматургически выверенному этюду подчинения, в котором чинная религиозная мать-старушка мастерски спаивала своего взрослого сына, было приготовившегося ускользнуть из-под ее крыла к девушке и устроиться на работу. А Евгений Алексеевич не пьет, никого не слушается и метко бьет по мячу. Даже самая нелегкая задача – заставить двоечника вызубрить

«Сложно-подчиненное»

стихотворение Эзры Паунда (трудно придумать более несистемного автора для современной отечественной школы) – ему по плечу. Если в провинции, куда героя занесло «инкогнито из Петербурга» – так и не прояснится, какие такие политические неурядицы привели его к изгнанию из северной столицы, – и царит, по меткому выражению начитанной Лены, сплошная передоновщина, то он не испугается здешних мелких бесов и с кайфом возьмется за вдохновенный экзорцизм.

Для него, впрочем, местный люд не черти, а «брутальная человеческая руда». В облике и повадке учителя-неформала, примеряющего футболку то с портретом Мисимы, то с глумливым (почему-то кажется так) триколором, прочитывается наследник мифологического Маяковского с его рубленой речью и поэтической оптикой. Неудивительно, что предыдущим этюдом Яковлевой был «Левый марш», трехчастная композиция по стихам Маяковского. Там, однако, неколебимого футуриста играл актер, лишенный необходимой органики. В Евгении Алексеевиче

она живет и дышит. Причина проста, и она станет самым привлекательным фактором для большинства зрителей «Сложноподчиненного». В главной роли здесь снялся Николай Комягин, лидер и певец группы Shortparis.

Возможно, самая яркая отечественная рок-поп-группа за последние годы – уроженцы Новокузнецка, обосновавшиеся в Петербурге, – Shortparis превращают свои концерты в выразительные арт-перформансы. Стихи Комягина отсылают к заумной поэзии Серебряного века, его артистическая экспрессия на сцене завораживает. Двусмысленность изысканной агрессии Shortparis привлекает и подростков, и интеллектуалов, пользуясь спросом даже за пределами России. Пригласив Комягина на главную роль, Яковлева воскрешает традицию околоперестроечного кино, заимствовавшего для своих героев харизму у рокеров: так, Цой успешно снялся в «Игле», Мамонов в «Такси-блюз», Кинчев – во «Взломщике». Но у Shortparis есть и еще одна особенность: они снимают собственное кино. Иначе и не назвать их сложноустроенные многофигурные видеоклипы. Впечатляя ко всему привычных меломанов, эти короткометражные манифесты удивляют своей парадоксальной природой. Хитовый «Стыд» звучит бесстыже, еще более популярный «Страшно» кажется заклинанием-ритуалом, избавляющим от страха (Яковлева работала там вторым режиссером, ее муж и продюсер «Сложноподчиненного» Данила Яковлев сейчас работает менеджером Shortparis).

Например, в «Страшно» объединены главные жупелы наших дней. Мигранты-мусульмане собираются в спортзале, к ним в гости наведываются загадочные бритоголовые молодчики – то ли скинхеды, то ли какие-то еще экстремисты (их роли играют пятеро музыкантов группы). И без того не до конца понятный текст песни, призывающей «стать в хоровод» и объясняющей «потому и страшно», переводится субтитрами на арабском. В финале мигранты несут по полю постамент, на котором живым памятником стоит школьник с развевающимся триколором. Освобождающий тройной жест поэзии, музыки и кинематографа сталкивает зрителя лицом к лицу с его фобиями. А «Сложноподчиненное» Олеси Яковлевой как вторая часть невольного диптиха напоминает, что несвобода начинается в школе. Борьба с ее правилами и законами только в наших руках. Когда непокорный словесник выходит за ее двери навсегда и под строки Паунда закуривает сигарету, на секунду кажется, что на этом утомительная галерея учителей в отечественном кино наконец-то прервется. И не страшно. ◆

Андрей Гореликов

ГЕРОЙ, ЖИВИ

«Папа, сдохни»
Автор сценария, режиссер Кирилл Соколов
Оператор Дмитрий Улюкаев
Композиторы Вадим Карпенко, Сергей Соловьев
Художники Виктор Зудин, Наталья Белоусова
В ролях: Виталий Хаев, Александр Кузнецов, Евгения Крегжде, Михаил Горевой, Елена Шевченко, Игорь Грабузов, Александр Домогаров-мл. и другие
Студия «Белое зеркало»
Россия
2018

Страшная сказочка Кирилла Соколова начинается как история рыцаря, идущего в логово дракона, чтобы освободить принцессу. Не пройдет и часа, как это самое логово заполнится отвратительными тварями, изобретательно уничтожающими друг друга. Заварила кашу дочь мента из театрального, которая натравила друга на папу, заявив, что тот ее изнасиловал. Под руку лезет забитая мама, напоминающая сестру капитана Лебядкина. В конце все залито красным, стены и двери снесены, под ногами хрустят доллары из распотрошенной сумки.

Кровавая баня в гостиной, гротескные перестрелки и синефильские цитаты обсудили многократно. Ограничимся перечислением имен: Тарантино, Гай Ричи, Макдона, Леоне. Шикарная пыточная сцена в ванной прямо из «Лица со шрамом». Много чего еще, но для разнообразия обратимся к другим истокам.

У обоих героев, «папы» и его молодого врага-двойника, много общего. Их играют актеры Кирилла Серебренникова. Александр Кузнецов вышел из его театра, промелькнул Скептиком в «Лете», а затем стал на место рассказчика в «После Лета». Посланец автора пронзительно смотрел в камеру и очаровывал свидетелей эпохи Цоя. Той эпохи, когда молодая шпана приходила на смену ментам и старым партократам. (Будет большой несправедливостью, если после немногословной роли в «Папе...» Кузнецов не станет одним из главных действующих лиц нашего кино.) Виталий Хаев играл опера и десять лет назад в фильме «Изображая жертву», где выступал с позиции силы, даже моральной правоты. В то время милиция еще, видимо, раскрывала преступления, но «Папа...» парадоксально сочетает веру во всемогущество органов и в их же бесполезность. Антигерой Хаева манипулирует вещдоками, вымогает взятки, притом боится вызвать наряд в свою квартиру: вдруг рядовые менты увидят нечто подозрительное.

«Папа, сдохни», режиссер Кирилл Соколов

Ослабел майор, поворачивается спиной к врагу и даже оправдывается перед поборником справедливости. Майор поскользнется, майор упадет.

Впрочем, между капитаном из «Жертвы» и майором из «Папы…» (пошел на повышение?) есть еще одно отличие. У капитана был монолог почти чеховской силы. В фильме Соколова у героев есть в основном мычание. Да, фильм упорно именуется черной комедией и в некотором смысле ею является, но никаких ударных реплик, каламбуров, запоминающихся перебранок здесь нет в помине. Кстати, положа руку на сердце, их почти не было и в «Жмурках» Балабанова, которые журналисты непрерывно уподобляли «Криминальному чтиву». Смеемся мы на этих фильмах от того же, от чего ужасаемся. Мы видим взаимодействие трупов, которые в процессе поедания друг друга еще умудряются говорить – бог весть зачем. Это смех не только не тарантиновский, но и не гоголевский, однако похожая литература существует. Вот два фрагмента пьесок Введенского и Хармса, с которыми почти буквально совпадают эпизоды «Папы…»:

Удаленная на два шага от тела лежит на полу кровавая отчаянная голова. За дверями воет собака Вера. Входит полиция.

Полиция. Где же родители?
Дети (*хором*). Они в театре.
Полиция. Давно ль уехали?
Дети (*хором*). Давно, но не навеки.
Полиция. И что же смотрят,
Балет иль драму?
Дети (*хором*). Балет, должно быть.
Мы любим маму.

Александр Введенский. «Елка у Ивановых»

«Папа, сдохни»

Стрючков. Ты на одной ноге стоять можешь?

Козлов. Могу, но не очень-то.

Стрючков. Ну, мы тебя поддержим.

Окнов. Пустите меня к нему!

Стрючков. Ой нет, лучше уходи!

[...]

Стрючков. Что же с ним делать?

Мотыльков. А тут уж ничего с ним не поделаешь. По-моему, его надо просто удавить. Козлов! А, Козлов? Ты меня слышишь?

Козлов. Ох, слышу, да плохо.

Мотыльков. Ты, брат, не горюй. Мы сейчас тебя удавим. Постой!.. Вот… Вот… Вот…

Стрючков. Вот сюда, вот еще! Так! Так! Так! Ну-ка еще… Ну, теперь готово!

Даниил Хармс. «Охотники»

Это и есть «русский разговор» жестоких детей, немногословный, но бесконечный и смертоносный. Живые не могут сказать, мертвые не хотят наговориться. Когда мужик с простреленным пузом поднимается с пола и, роняя кишки, продолжает речь – это по-русски. Не для смеха он встает и не для гротеска, а просто потому, что привык занудствовать. Воспитанные же персонажи умирают тихонько: в петле на кухне.

В дополнение к основным событиям в фильме идет вставная история про плохих полицейских и еще одну нехорошую квартиру с маньяком-потрошителем, который ходит в олимпийке с надписью «раша». Нелинейный сюжет вроде бы также дань уважения жанру, но кому подмигивает режиссер? Соколов как бы шутит над Звягинцевым, но

не совсем понятно, в каком смысле. Вообще не ясно, какой именно социальный подтекст непременно хотят назначить фильму как создатели, так и критики. Соколов говорит про #MeToo и разоблачения педофилов, да только ведь его героиня отца оболгала.

В интервью Кузнецов, как бы эпатируя, предлагает не ходить на фильм «поборникам классики и православным чиновникам». Эта почти обязательная тяга к злободневности порой кажется чрезмерной. В самом деле, из всех орудий убийства в фильме больше всего говорят о якобы символическом телевизоре, а сколько их еще: молоток, кухонный нож, канцелярский нож, дрель, водопроводная труба, пистолет, ружье, шкаф с комодом… Смотрим ли мы Ричи и Тарантино как социальное кино? Редко, может быть, и зря. Но всяческие «объяснения» подобного кинематографа нередко оборачиваются плохой социологией.

Впрочем, в русских историях и русских «случаях» точно не бывает «просто так». Наши действующие лица на сцене: представитель власти, он же убийца, вздорная девица, обманувший сам себя вор, мать с коровьими глазами. Против них – супергерой в джинсах, вечный простой парень без прошлого. При такой расстановке сил неожиданно начинаются чудеса.

Козырь кузнецовского Матвея – его, буквально, бессмертие. Его не берут ни нож, ни пуля, ни удушье. Он знал это еще со школы, потому не страшится ничего сильнее предательского слова. Может, помогает заговор «раз-два-три – не было беды», который Матвей твердит перед дверью в драконье логово? Или волшебная футболка с эмблемой Бэтмена? Он бессмертен, как Цой в финале фильма «Игла» – кто не знает, хотели снять вторую часть, да только бессмертен герой, не актер.

Эта история не злободневная и даже не «вечная», а метафизическая: вот почему штампы постмодернистского Голливуда в кои-то веки заработали у нас. Матвей отправляется убивать смехотворным молотком не какого-то папу, а бога. Может, он и не знает об этом, как персонаж Цоя вряд ли догадывался о том, чему бросает вызов. Молчаливые герои не любят говорить, зато, бывает, поют. И как поет одна многословная группа: «Вглубь, вперед, вбок! Вперед, вглубь и снова вперед. Нам достался жестокий Бог! Но Бог тоже умрет!» ◆

Евгений Майзель

К РАДОСТИ

«Квадрат»
Автор сценария, режиссер, оператор, продюсер Анатолий Иванов
В главной роли Андрей Пушкарев
Россия – Франция
2013

«Чердак-андеграунд»
Автор сценария, режиссер, звукорежиссер, продюсер Вадим Костров
Композитор Герман Виноградов
Россия
2018

В апрельской Москве состоялись премьеры двух отечественных доков: в ЦДК был показан «Квадрат» Анатолия Иванова, в «Электротеатре «Станиславский» – «Чердак-андеграунд» Вадима Кострова. Независимые друг от друга и не имеющие между собой ничего общего, эти ленты начинающих кинематографистов случайно образовали любопытный диптих, повествующий сразу о многих важных вещах: о рейвах, которые уже не те; о свободной России, которой больше нет (и которая все-таки есть); о цивилизации и урбанизме, о смысле жизни и о значении радости, которой многим последнее время отчаянно не хватает.

Фотограф, дизайнер Анатолий Иванов снял свой дебют (и это действительно пока первый и единственный его фильм) еще несколько лет назад, но в Россию привез только теперь. В «Квадрате» без особых фокусов запечатлены несколько дней из жизни современного диджея, чью роль исполнил настоящий московский DJ Андрей Пушкарев. Обходясь почти без слов – за исключением эпизода, в котором коллеги главного героя обсуждают тяготы практического бытия, – «Квадрат» фиксирует несколько гастрольных поездок музыканта: его выступления в европейских клубах и остальное время, когда он отбирает пластинки, упаковывает чемодан, спит. Последнее происходит не только в кровати, но и в креслах такси, поездов, самолетов, пока за окнами – под несмолкающее, но мягкое и комфортное deep techno – проезжают, проносятся, пролетают улицы, города, страны. Их мы, как и герой, толком не видим и не увидим, потому что после приезда и выступления времени остается лишь на то, чтобы снова сложить чемодан и отправиться обратно в аэропорт.

«Квадрат», режиссер, Анатолий Иванов

Нехитрая закономерность, выдающая себя за парадокс: повелитель танцпола сам находится по ту сторону и танца, и праздника, и удовольствия, он – лишь курьер-доставщик музыкального триптофана, сравнительно благополучный прекариот со всеми прелестями прекарного труда – положением на фрилансе, неустойчивым графиком, перегрузками, сбитыми суточными часами. Скупая на события режиссура Иванова, добровольно загнавшая себя в жесткий периметр замысла, оказывается конгениальна и жизни своего героя (такой же отлаженной), и исполняемой им музыке.

Вадим Костров – совсем еще молодой режиссер; после окончания школы приехал в Москву и поступил на драматурга во ВГИК (в мастерскую Натальи Рязанцевой), но, по собственным словам, быстро разочаровался в тамошних порядках и ушел искать смысл жизни на улицу. Там он снял айфоном несколько неигровых фильмов, из которых внимания заслуживает, как минимум, «Спокойная ночь» (2017) – свежий портрет уличной, но непривычной Москвы, вступающей в свои права после полуночи.

«Чердак-андеграунд» (2018) – первая картина Кострова, выполненная не в жанре телефонной импровизации, а немного более основательно. Состоит она из двух частей. В первой зрителю рассказывают о легендарных московских арт-сквотах такие специалисты, как Герман Виноградов, Александр Петлюра, Авдей Тер-Оганьян; в центре внимания Хохловский, «Заповедник искусств», ДК «Петлюра» и так далее. Рассказы отцов-основателей время от времени иллюстрируют фрагменты видеозаписей вечеринок конца 80-х и начала 90-х с участием ленинградских-петербургских гостей – Науменко, БГ, Цоя.

Эта часть показывает московский арт-сквоттинг как большое эстетическое явление, возникшее без каких-либо прототипов (идейно

и эстетически ничем не обязанное, например, европейским сквоттерам). Попутно обнаруживается также общность проблем с коллегами из других стран, главная из которых – одинаково бесправное положение. (Резюмируя: всюду власти терпят сквоттеров до поры до времени и так же вышвыривают их при малейшем изменении конъюнктуры[1].)

Вторая часть фильма – наше время, Москва, Дом Лансере, иначе – «Милютинский сквот». Собственно, он и есть «Чердак-андеграунд», названный так художником Павлом Кузнецовым. Вопреки и параллельно сегодняшним полицейским будням здесь мирно обитают художники, дизайнеры, музыканты и еще бог весть кто. Из этой части ясно, что режиссер обожает своих героев.

Но имеет смысл сказать несколько слов о проблеме сквотов, поскольку представляется, что она пусть не прямо, но все-таки связана с проблемой дефицита радости в системе оказания и потребления услуг (экранизированной в «Квадрате»).

Самовольное, без спросу вселение в пустующий и/или заброшенный дом, чей собственник неизвестен и/или отсутствует, – явление с социальной и этической точек зрения неоднозначное. Исторически оно известно примерно столько же, сколько существуют жилища, оставленные без присмотра, то есть с незапамятных времен, но в своем нынешнем виде скваттинг, и в особенности арт-скваттинг[2], – феномен сравнительно молодой. Идеологически он близок левому движению и социалистам, дада и анархизму, концептуализму и различным городским субкультурам. Что касаемо общественного блага, то, насколько могу судить, возможное нарушение сквоттерами чьих-то прав собственности носит гипотетический характер, требующий обращений пострадавшей стороны и разбора в каждом конкретном случае (чаще всего занятые сквоттерами дома действительно не имеют владельцев и/или прямых претендентов на наследование, в противном случае дела быстро решаются выселением незваных гостей). В то же время, пока таких обращений нет, сквоттер, во-первых, удовлетворяет свою законную потребность в жилье (нередко «гарантируемую» государством только на словах[3]); во-вторых, обживает брошенное пространство (выполняя санитарную функцию поддержания в порядке того, что ранее пребывало в беспорядке); в-третьих – как я бы предложил считать, – реализует

1. Об истории сквотов в западноевропейских и североамериканских городах и в особенности сюжеты их противостояния с властями см.: *Vasudevan Alexander*. The Autonomous City: A History of Urban Squatting (Verso, 2017).
2. Арт-скваттинг – когда вселяются художники, превращающие занятую территорию не только в жилище, но и в художественное пространство.
3. Впрочем, как отмечает нидерландский социолог Hans Pruijt, далеко не все сквоттеры испытывают нужду в жилье. Всего он различает пять категорий сквоттеров. Подробнее см.: *Pruijt H.D*. The Logic of Urban Squatting. International Journal of Urban and Regional Research, 1–8. Retrieved from http://hdl.handle.net/1765/25656

«право обитать в городе» (Лефевр[4]). Сквоттер противостоит биополитике власти, направленной на превращение города в среду чистого «потребления пространства и пространства потребления», чуждую и городской демократии, и «нерегламентированным» формам присутствия в этом пространстве (Дэвид Харви[5]).

Впрочем, «Чердак…» далек от этого рационального дискурса, как далек от теории вообще. Насколько могу судить, автор трактует склонность людей жить вместе и по возможности не платя за жилье как естественную. Но главный акцент его рассказу о сквотах прошлого и настоящего придает эпиграф, гораздо более неожиданный и радикальный в контексте современного кино, чем любой анархизм, которого можно было бы скорее ожидать от молодого режиссера: «Радуйтесь всегда… и еще говорю: радуйтесь» (Фил. 4:4) и «Итак не заботьтесь и не говорите: что нам есть? или что пить? или во что одеться» (Мф. 30–33).

Может быть, труднейшие для исполнения и наиболее поразительные во всем Новом Завете, обе эти заповеди забавным образом не только упраздняют излишнее теоретизирование и умствования о социальной пользе, но и превращают скваттинг (как практику, неразрывно связанную с коллективным творчеством) в некий нравственный долг, а необходимость радоваться – в моральную обязанность творческого человека.

Как легко заметить, это фильмы-антиподы – «Квадрат» пессимистичен, «Чердак…» полон счастья, оптимизма, надежд. «Квадрат» рассказывает о жизни, растворившейся в привычках и укладе, жизни распланированной, с поездками и надежным заработком. Герои «Чердака…» не могут быть уверены даже в завтрашнем месте проживания. Аналогично различаются и режиссерские манеры. В отличие от подчеркнуто электронного и посвященного электронной же субкультуре «Квадрата», «Чердак…» снят на VHS – в качестве оммажа 90-м, которым частично посвящен.

---

4. Согласно Лефевру и развивающему его Дэвиду Харви город (любой как таковой) всегда находится под угрозой деградации. В силу того что управляются города бюрократией (заинтересованной в контроле и в снижении любого напряжения и неопределенности), а также капиталом (преследующим экономические интересы), города постоянно норовят превратиться в среду тотального контроля (исключающего неопределенность) и коммодифицирующего тотального потребления, исключающую не только спонтанную городскую демократию, но и любую нерегламентированную творческую активность горожан. В результате обитатели города превращаются в жильцов, в субъектов потребления, а город перестает быть местом творчества и производства творчества. Противостоять этой перманентно происходящей с городом катастрофе могут только сами горожане, у которых есть, в частности, право участвовать в принятии стратегических решений в развитии городской среды (право участия) и право присутствовать и использовать городское пространство сообразно нуждам своей повседневности (так называемое право присвоения). *Lefebvre Henri*. Writings on Cities. Selected, translated and introduced by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, 1996.
5. *Харви Дэвид*. Право на город / Социальная справедливость и город. «НЛО», Studia urbanica, 2018.

«Чердак-андеграунд», режиссер Вадим Костров

Но есть и общее – их образы современности тесно взаимосвязаны. В «Квадрате» это образ профессионала – сапожника без сапог; образ точный и применимый ко многим скорбящим профессионалам этого мира. «Чердак-андеграунд» с юношеской настойчивостью предлагает бежать этого профессионализма как огня, бежать от скуки и от работы за деньги, всегда несущей с собой изнуренность и уныние. «Чердак…» предлагает зрителю задуматься над иным способом жизни, чем тот, к которому зритель привык, суля ему «город, исполняющий сокровенные желания» (Дэвид Харви). Переворачивая с ног на голову тезис из «Экстаза» Гаспара Ноэ, Костров, которому это простительно по возрасту, настаивает: жизнь – это все-таки коллективная возможность.

В финале «Чердака…» одна из обитательниц «Милютинского сквота» читает стихотворение «Веселые Кони» советской детской поэтессы Аллы Ахундовой про, не поверите, веселых коней, которых царь хотел выкрасить в скучный цвет (но кони не давались и бесконечно поучали царя). Так же упорно – но, к счастью, никого не поучая, – отказывается быть скучным и Вадим Костров. Кажется, в его картинах, по крайней мере, в лучших, можно уловить странное, редкое нынче чувство – энтузиазм. Потребность в том, чтобы окружающее имело смысл. Потребность в деле, которое было бы чем-то большим, чем личное или семейное благополучие. Потребность в том, чтобы съемки кино были не просто производственным, но экзистенциальным актом, способным изменить участников. Подобно тому, как окрыляют человека дружественная лояльная среда, окружение друзей и любимых.

Онтологическая же ирония, отчасти горькая, заключается в том, что выполнить требования Павла и Иисуса – и безоглядно радоваться «не заботясь» – возможно только из подвешенного, неопределенного, в сущности утопического состояния. В точности как у тех же сквоттеров, чей дом могут уже завтра снести, а их самих попросить убраться из него на все четыре стороны (окружающего всех нас квадрата). ◆

Егор Москвитин

СПАСИБО ДЕДУ ЗА БЕСЕДУ

«Надо мною солнце не садится»
Автор сценария, режиссер Любовь Борисова
Оператор Семен Аманатов
Композитор Моисей Кобяков
В ролях: Иван Константинов, Степан Петров, Анатолий Кириллин, Иннокентий Луковцев, Елена Маркова, Вероника Максимова, Спартак Ларионов и другие
«Сахафильм»
Россия
2019

Представляя на ММКФ якутскую делегацию – одновременно пеструю и скованную, – программный директор фестиваля Кирилл Разлогов пошутил, что вести пресс-конференции фильмов, «наполненных добрыми и хорошими чувствами», – это «стрёмно». Потому что «такие намерения обычно ведут в ад». Но в якутской мифологии другие представления о нижнем мире. Для якутов куда страшнее, когда душа человека после смерти не воссоединяется с предками. Так что якутское кино не стесняется быть добрым и душевным. В этот раз благие намерения привели авторов куда положено – фильм «Надо мною солнце не садится», дебют режиссера Любови Борисовой, состоялся.

Ему же в итоге вручили и приз зрительских симпатий на фестивале. А еще год назад «Золотой Георгий» достался «Царь-птице» – другому фильму, снятому в Республике Саха. И это вернейший показатель того, как изменилось отношение «центрального» кинематографа России к «периферийному». Еще в 2017 году авторы якутского фильма «Костер на ветру» (2016), показанного на омском фестивале «Движение» (тогда режиссер Дмитрий Давыдов взял приз за лучший дебют), на канадском imagiNATIVE и в корейском Пусане, говорили, что якутские картины со скрипом берут на ведущие отечественные киносмотры. Причина в языке: республиканское кино редко говорит только на русском. Ситуацию переломили сделанные в копродукции с Россией грузинские «Заложники» Резо Гигинеишвили, кабардино-балкарская «Теснота» Кантемира Балагова и якутский «Костер на ветру» Дмитрия Давыдова – и теперь региональное кино все чаще попадает в программы ММКФ, «Окна в Европу» и «Кинотавра».

У стремительного успеха есть и обратная сторона: якутских фильмов стало так много, что в них пытаются

распознать сложившийся киноязык. У зрителя уже есть ожидания, и им не всегда суждено сбыться. «Надо мною солнце не садится» – пример как раз такого сбоя. Воображая себе якутский фильм, зритель готовится к деревенской прозе; к благородной бедности; к отчаянному сопротивлению волевых героев отнюдь не нежному безразличию мира вокруг себя; к языческим песням льда и огня. В общем, к путешествию в логово очередного «Левиафана», разве что обеззараженное холодом да снегом. Или, наоборот, обожженное солнцем – как в фильме «Его дочь» (2016) Татьяны Эверстовой, где детская невинность становилась не жертвой неправедной жизни взрослых, а последним противоядием от нее. Существование на границе двух миров – источник энергии, питающей подъем и национального самосознания в регионе,

«Надо мною солнце не садится», режиссер Любовь Борисова

и его киноискусства. И этот фронтир отнюдь не мирный. То якутское кино, которое просачивается из самого большого субъекта Российской Федерации на отечественные и мировые фестивали, всегда оставляло на зрителе раны.

С картиной «Надо мною солнце не садится» дело обстоит ровно наоборот: это фильм-подорожник. Очень зрительский, зеленый, нежный, теплый и несерьезный. Позволяющий себе непростительную на фестивалях наивность и каламбуры в духе фильмов «На Байкал» и «Похабовск. Обратная сторона Сибири», снятых кавээнщиками из Иркутской области, которая вместе с Республикой Бурятия тоже перманентно беременна надеждой на появление собственной киноиндустрии.

Вместо приятной зрителю мегаполиса пасторальной зарисовки про деревенскую нищету «Надо мною солнце не садится» вдруг начинается с панорамы жизни благополучного городского среднего класса.

Якутская семья – молодой лоботряс, его младшая чудо-сестренка, их отец, мачеха и дядя – заседает на богато обставленной кухне и строит планы на лето. Парень не интересуется ничем, кроме съемки ироничных вайнов для инстаграма. Тимур Бекмамбетов может ликовать: мода на продвигаемый им скринлайф докатилась и до Сахи. Но предприимчивый дядя решает устроить студенту трудовую терапию и отправляет его на все лето на северный остров варить кашу песцам. Что в таких ссылках случается с русскими парнями, мы знаем из фильма «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского. Сначала они забивают плееры всякой ерундой, потом хватаются за ружье, а в итоге получают несовместимые с жизнью дозы радиоактивной правды про себя и свое время.

«Надо мною солнце не садится»

Но якутский парень – даром что он такой же колышущийся на ветру оболтус – то ли оказывается в пространстве благосклонной к нему сказки, то ли сам его для себя обживает. Во-первых, на острове есть интернет. Во-вторых, по соседству живет чудесный старик, который давным-давно потерял жену и дочь. Много лет назад его семья плыла домой из больницы. Лодка перевернулась. Женщина погибла. Девочку унесло течением. Старик отчего-то верит, что ее еще можно найти. А подросток предлагает ему сделать это с помощью тех самых вайнов. Старик становится блогером. В сети начинается кампания по поиску пропавшей дочери. План поскорее умереть и лечь в могилу рядом со старухой переносится – до конца лета.

«Надо мною солнце не садится» – это якутские Эмир Кустурица и Роб Райнер, «Достучаться до небес», «1+1» (в нашем прокате – «Неприкасаемые»), «Запах женщины» и «Пока не сыграл в ящик». Старик учит юнца быть терпеливым и внимательным ко всему живому,

а тот в ответ делится с ним энергией и энтузиазмом. Напряжения и конфликта здесь не больше, чем в снятом на камеру переливании крови. Кажется, еще никогда в якутском кино не было столько солнечных дней. Так что авторам приходится нагонять тучи искусственным образом. Иногда это работает – например, в душераздирающей сцене, где городские журналисты хотят в качестве дочери подсунуть старику несчастную девочку из детдома. А та соглашается, но, как мы быстро поймем, не для того, чтобы мелькнуть в новостях, а потому что так же отчаянно хочет обрести семью. Их встреча со стариком – по-настоящему серьезное испытание фильма на прочность. Но почти все другие осложнения сюжета не ведут к превращению мелодрамы в настоящую драму. Внезапно нам сообщают, что женщина, которую мы считали мамой героя, – его мачеха. И потеря матери тут же объясняет, почему герой так замкнут. Но резкая подсказка посреди фильма не работает, к ней нужно было вести.

Да и вообще, конфликты, которыми дышат другие республиканские фильмы, здесь сглаживаются на удивление быстро. Человек цивилизации и человек природы немедленно находят общий язык. У молодого героя беспечная мягкая поступь, но суровая северная земля все равно его отчего-то принимает и носит. Песцы, которых разводят на ферме, так и не сыграют никакой роли – а как бы ими распорядились авторы «Сердца мира»! Если свести историю фильма к короткой формуле, то она может звучать так: «два хороших человека хорошо проводят время, делая хорошее дело, и у них получается (хорошо)».

Но правда в том, что обижаться на сентиментальность и легкость начинаешь лишь спустя время после просмотра. И то лишь потому, что влюбился в героев фильма, поверил в их искренность и хочешь провести с ними больше времени, взять у этого короткого лета еще пару уроков. Семидесятичетырехлетний Степан Петров и совсем юный дебютант Иван Константинов удивительно органичны и тогда, когда играют на якутском языке, и тогда, когда на русском. Прежним республиканским фильмам здорово помогал языковой барьер: когда не понимаешь речь, ей легче поверить. А звучат все тюркские языки так, что каждую единицу времени чувствуешь: перед тобой разворачивается настоящая драма. Фильму Любови Борисовой – вполне может быть, что благодаря ее неосязаемой и деликатной режиссуре, – такая фора ни к чему. Он звучит одинаково звонко и честно на обоих языках.

А его общая благостность вдруг резко охлаждается пронзительным финалом, который прямым текстом говорит: «Продолжай осуществлять мечты тех, кто умер, и тогда они останутся рядом». И это в то смутное время, когда остальное российское кино на разный лад повторяет совсем другое: «Оставьте мертвым хоронить своих мертвецов». ◆

Вадим Рутковский

Я-ХОРРОР?

«Проклятый хомус»
Күлүк Хомус
Автор сценария, режиссер
Петр Стручков
Операторы Арыйаан Колодезников, Иван Семенов
Художник Саргылана Скрябина
Композитор Моисей Кобяков
В ролях: Аэлина Колесова, Ирина Козлова, Ева Кузьменко, Дмитрий Хоютанов, Дмитрий Михайлов, Римма Федорова, Василий Слепцов
Россия
2019

Якутия – что-то огромное и далекое; единственный субъект РФ, живущий в трех разных часовых поясах; часть России, которая для многих сограждан в центре и на западе страны гораздо больше заграница, чем какая-нибудь Европа. Да, там, конечно, действуют те же федеральные законы и денежная единица – рубль, но язык и кинематография – свои. Многим российским синефилам кажется, что от этой кинематографии сияние исходит: каждый год государственная национальная компания «Сахафильм» и частные студии производят около двух десятков фильмов, которые выходят в местный прокат, где теснят Голливуд и дорогие российские проекты, поддержанные Фондом кино. Окружено якутское кино и ореолом загадочности: в федеральном прокате пока повезло побывать только детективу Костаса Марсана «Мой убийца» (впрочем, это не единственный пример ограниченности российского проката). Зато на большинстве российских фестивалей якуты – самые желанные гости, а в призовой коллекции Республики Саха – главные награды выборгского «Окна в Европу» («Его дочь» Татьяны Эверстовой в 2016-м), ММКФ («Царь-птица» Эдуарда Новикова в 2018-м) и ханты-мансийского фестиваля дебютов «Дух огня» («Проклятый хомус» в 2019-м). Есть, короче, такая романтическая иллюзия – об уникальной и фантастически успешной кинематографии, особом государстве в государстве, где делают жанровое кино с авторским взглядом, дружат и с искусством, и с кассой. «Проклятый хомус», которому на «Духе огня» присужден главный приз, вышел в Якутии 11 апреля и за две недели собрал три с небольшим миллиона рублей. Это много, даже очень много, если учесть, что все население гигантской республики меньше миллиона человек.

Хорроры из Японии выделяют в отдельный жанровый подраздел j-horrors; по аналогии их собратьев из Якутии можно называть я-хоррорами. Или пока рано? Чего больше в дебюте Петра Стручкова – свежести и привлекательной, узнаваемой и экзотической одновременно среды или драматургических клише, часто заемных и бессвязных?

Место действия – поселок, куда для работы по пятилетнему контракту приезжает учительница математики Сардаана Николаевна Степанова, «стройная, милая, очень красивая» и практически святая девушка. Интерес с первого взгляда испытывает к Сардаане местный фотограф Ньургун, чья мать много лет назад умерла от инсульта (это по официальной версии), а отец заведует крошечным, практически однокомнатным краеведческим музеем. Среди экспонатов есть древний хомус – то же самое, что варган (благодаря фильму можно пополнить словарный запас сразу двумя новыми словами), то есть согласно словарю язычковый самозвучащий музыкальный инструмент. Прикосновение к хомусу вызывает у Сардааны видение – видимо, не просто так отец запрещал Ньургуну трогать этот предмет. Дальше больше: девушке начинают сниться ночные кошмары, но и наяву, кажется, не все ладно. Что-то не так и с маленькой Сайааной, троюродной племянницей, которую после гибели матери отдают на попечение Сардааны…

В «Проклятом хомусе» есть обаяние кустарного, ручного производства. Снимал Петр Стручков в доме своего деда, где провел детство, в Мегино-Кангаласском улусе в селе Бютейдях. Это очень эффектный старый зеленый дом, и кадры, в котором его комнаты пронзают лучи солнца, роскошны – такая парадоксально тревожная киноживопись. Стручков вообще изысканно выстраивает кадр; пластика изображения выдает в авторе неисправимого синефила, владеющего киноязыком. И все на экране – от труднопроходимых из-за луж улиц до старенькой мебели в доме, любезно предоставленном учительнице администрацией, – выглядит по-настоящему; когда Сардаана вытирает пыль с потрескавшейся лакированной крышки то ли стола, то ли комода, память подбрасывает подзабытое советское слово «полироль». Зная, что впереди ужастик, ожидаешь буйства призраков в доме на равнине и предполагаешь, что явятся они из прошлого – если не исторического, то фольклорного. Ключевая сцена инициации дремлющего зла случается в краеведческом музее и тоже настраивает на то, что источником ужаса станет нечто, связанное с родимым краем. Но Стручков, дойдя до необходимых по канонам жанра объяснений, ограничится не очень внятной скороговоркой и приплетет культ аборигенов с острова Пасхи – человека-птицу Тангата-ману, чьи следы когда-то с чего-то обнаружились и в якутской глубинке. Отчасти «Проклятый хомус» движется в том же направлении, что и новые российские хорроры, использующие мифы и легенды Древней Руси («Русалка. Озеро мертвых» и грядущая «Яга. Кошмар темного леса» Святослава Подгаевского), но останавливается на полпути. Правда, там, где коллега Стручкова с «большой земли» заменяет глубокое погружение в мифологию

«Проклятый хомус», режиссер Петр Стручков

клиповой неразберихой, якутский дебютант поступает чуть интереснее, придумывая мотив, связывающий хтонических чудовищ с разных континентов. Но, увы, без деталей и логики.

В лучших образцах хоррора к героям, которыми суждено столкнуться с чудовищным, успеваешь, как минимум, привыкнуть; в «Доме восковых фигур» (2005), например, самом удачном опыте каталонца Жауме Кольет-Серры, сделавшего с тех пор отличную голливудскую карьеру, собственно экшн начинается где-то через полчаса после начала – достаточное время, чтобы как следует узнать персонажей; безликому «мясному» материалу невозможно сопереживать в полную силу. Стручков действует логично, не торопясь с ужасами, отводя значительную часть экранного времени (при том, что «Хомус» идет всего 80 минут) на представление персонажей; одна из лучших сцен фильма – когда шестиклассники, ученики Сардааны Николаевны, называют, глядя в камеру, свои имена – вообще не имеет отношения к хоррору, но имеет отношение к реальности, легко и поэтично схваченной камерой. Проблема в том, что при всем внешнем жизнеподобии, «плотью» ни Сардаана, ни Ньургун так и не обрастают – симпатичные, вежливые, дальше скромной дружбы дело в отношениях не идет. Я не требую объяснений, что заставило Сардаану отправиться на работу в глубинку и почему деревенский парень не вкалывает с отцом в автомастерской, а носится с фотоаппаратом, но все же хотелось бы узнать о героях чуть больше. Осиротевшая же малютка Сайаана явно списана со зловещих девочек из j-хорроров, но и с ее природой ясности мало.

Нехватку психологических подробностей могло бы компенсировать действие. Но нет, сюжет развивается весьма неторопливо и обрывается тогда, когда, казалось бы, самое время разгуляться. Сильная помеха жанру – благолепие всех без исключения героев и осторожность

«Проклятый хомус»

режиссера в изображении зла. В «Хомусе» не только не за кого, но и не из-за чего толком бояться – реальной опасности в видениях Сардааны нет; похоже, единственная цель нечистой силы – помаячить в снах и бесследно растаять в воздухе. В отсутствие причины для ужаса начинаешь задумываться о сюжетных нестыковках: вот хотя бы хомус, к которому запрещено прикасаться, почти аналог шкатулки Лемаршана, адской головоломки Клайва Баркера, – красивая отсылка к морфологии волшебной сказки, ее классическому запрету: «Вот тебе все ключи, какие хочешь двери открывай, в какие хочешь кладовые заходи, только в темницу не спускайся, кованую решетку не отпирай». И не важно, кто там, Кощей или варган. Но функция запрет/нарушение теряет смысл, потому как сундучок с магическим предметом нараспашку, для прикосновения к проклятью не нужно прилагать никаких усилий. Возможно, пустяк, на который и внимания не обратить – если бы это внимание было как следует занято другим. Или лучше так: Другими – лесными демонами с когтистыми лапами. ◆

Нина Спутницкая

ГОГОЛИАДА, ИЛИ БЕГ НА МЕСТЕ

Автор идеи проекта «Гоголь» (2019) Александр Цекало в выборе героя-медиатора не ошибся. Неоперившийся писатель сегодня считывается и как метка контркультуры, и как попытка десакрализировать хрестоматийный образ, вырвать его из монополии литературоведов и школьных учебников. Выход на широкий экран проекта Егора Баранова совпал с драмой, развернувшейся вокруг «Гоголь-центра» и ареста Кирилла Серебренникова. Почему Гоголь? Почему Вий? Почему сегодня столь популярен хоррор и в какой модификации работа с ним может быть наиболее успешной? И случайно ли Пушкин в исполнении Павла Деревянко служит на стороне Добра?

Вий. Начало

Советский дискурс призвал Пушкина в союзники и охотно разрабатывал мифологему поэта, выстраивая миф о гармоничности Пушкина и дисгармоничности Гоголя. Противопоставление поэтик писателей отразил и экран. Но здесь следует вспомнить не о хрестоматийных экранизациях «Пиковой дамы» (решенных очень даже в мистическом ключе) или о романтических повестях Белкина, а о том, что портрет Пушкина в советской кинематографической иконографии играет роль особую. Явственно различим лик солнца русской поэзии уже в интерьерах снятого в 1929 году и недавно восстановленного Госфильмофондом «Обломка империи» Фридриха Эрмлера: портрет как икона и одновременно портрет как призрак, навязчивый образ. Быть может, поэтому советские кинодеятели были озабочены недостаточным портретным сходством исполнителей роли поэта и чаще всего выносили Пушкина за кадр созданных им миров. В то же время вольных

←
Р. Штейн. Иллюстрация к повести Н.В.Гоголя «Вий». 1901

вариаций произведений писателя в СССР было немало. Тут уместно вспомнить о «сказках Птушкина» – так шутливо называл режиссер Александр Птушко свои экранизации «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке».

Гоголь же в рецепциях отечественной экранной культуры прочно ассоциируется с западническими тенденциями. И не только потому, что не раз попадал он в поле зрения именитых зарубежных кинематографистов от Иосифа Ермольева до Дж. Ли Томпсона[1], ведь самым экранизируемым на Западе стал «Тарас Бульба» – шикарный этнографический материал для клюквенных поделок. Тогда как российские кинематографисты всегда испытывали особое пристрастие к фантастическим повестям, локациям Диканьки и Миргорода. Мистической прозе Гоголя выпало на долю оказаться в репертуаре сказочников и прочно войти в анналы любимых фильмов нескольких поколений, «рожденных в СССР». И хотя великие Роу и Птушко на двоих сделали только три фильма по мотивам ранних повестей Гоголя[2], они в полной мере разработали мощную эстетическую модель, мимо которой сегодня не пройти.

«Вий» 1967 года остался единственным в истории советского кино фильмом ужасов не потому, что он невероятно страшен, а потому, что это был пугающе неоднозначный продукт.

К концу 1960-х молодые кинематографисты тяготели к реалистическому прочтению волшебной сказки на экране. Например, Ролан Быков после экспериментального, шумного, постмодернистского «Айболита-66» выступил с идеей неореалистической сказки, а Элем Климов (вместе с братом Германом) начал работу над сценарием «Вымыслы» по мотивам русского фольклора. Первой весточкой в тренде стала концепция экранизации гоголевского «Вия», заявленная на «Мосфильме» в ноябре 1965 года. Выпускная квалификационная работа слушателей Высших режиссерских курсов – дипломированного филолога Константина Ершова и архитектора Георгия Кропачева – задумывалась в мистико-романтическом ключе с многочисленными натурными съемками в эстетике этнографических заметок, где ключевое место занимали бы диковинные и порой весьма откровенные реконструкции народных обрядов, заснятые субъективной камерой.

Литературный сценарий, в который молодым авторам удалось включить все основные сцены повести, не забыв отразить жизнелюбие и оптимизм казаков, крестьян, бурсаков, приняли тепло. В начале 1966 года проект получил одобрение сценарно-редакторской коллегии и главного редактора Второго творческого объединения «Мосфильма», а также высокую оценку профессора-филолога Семена Машинского. Картину рекомендовалось снимать в сдержанных черно-белых красках, дабы сохранить ощущение достоверности как будто хроникальных событий и избежать впечатления олеографии в кадре.

Съемочный период начался в экспедиции в разгар июля в Богородчанском районе Ивано-Франковской области. Однако после

1. Колосс «Тарас Бульба» (1962) Дж. Ли Томпсона с Тони Кёртисом в роли Андрия прокатного успеха не имел.

2. Роу поставил «Майскую ночь, или Утопленницу» (1952) и «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1961), Птушко был одним из сценаристов и сорежиссером «Вия» (1967).

«Вий», режиссеры Константин Ершов, Георгий Кропачев

просмотра отснятого материала недовольное результатом руководство «Мосфильма» решило привлечь к работе опытного художественного руководителя и переснять все натурные сцены под руководством Александра Птушко и оператора Федора Проворова – пионера советского цветного кино.

Что же не устроило членов худсовета в версии молодых режиссеров? Еще в августе 1966 года, после первого просмотра отснятого материала с Иваном Пырьевым и Борисом Кремневым, руководитель творческого объединения Лео Арнштам пишет Ершову и Кропачеву письмо, призывая позаботиться о деталях, придающих изображению рельеф, и настоятельно рекомендует «не теоретизировать, а снимать композиционно интересные сцены», ибо обилие панорам создает «ритмическую невнятицу», а в сценах с внутрикадровым монтажом отсутствует ритм движения[3]. Однако Ершов и Кропачев продолжили съемки в избранной манере, чем вызвали гнев корифеев. После второго студийного просмотра снятых в экспедиции фрагментов Лео Арнштам сообщает режиссерам картины: «…Поглядели «остатки» материала пасечника и сцены с ним… Неужели не сняли ни лица самого пасечника, ни лица девочки?! Недостаточное количество монтажных планов, из которых могла бы сложиться история. Например, Хома снят в разных световых и цветовых режимах». Много нареканий вызвала сцена с ведьмой, оседлавшей Хому, своей «омерзительной натуралистичностью и умозрительностью». Далее наставник отмечает, что «пейзаж, где все внизу в тумане, очень хорош», но «чудовищна по идиотизму девица»; он резко критикует сцену на реке за отсутствие поэзии: «…Вы же сняли статику – здоровую девицу, которая просто в стоячем пруду. Такое можно было снять и в бассейне «Москва». О чем вы думаете?! И чем вы думаете?! Куда все это пойдет?! Я решительно не знаю, что

3. Дело фильма. Архив «Мосфильма», фонд 6, оп. № 42 а. Арх. № 803, л. 66–67.

и как делать». Словом, работа вызвала «чисто профессиональное недоумение»[4], и Арнштам требует срочно привезти все материалы.

14 декабря 1966-го Иван Пырьев, рекомендовавший режиссеров к постановке, решительно выступил за отстранение Ершова и Кропачева от работы над «Вием». В своем письме он ссылался на аналогичное мнение Сергея Юткевича и других коллег. Оппонентов постановки смущает «стихийность», «безалаберность», с которой ведутся съемки, «стилистический разнобой», «преобладание общих планов» и незапланированная «сцена игрищ». Материал настолько не устроил студию, что она категорически отказывает руководству Высших курсов в его просмотре и требует «принять радикальные меры, необходимые для обеспечения должного художественного качества экранизации повести Н.В.Гоголя»[5].

Итак, Птушко стал соавтором легендарного «Вия», «изобретательно и с выдумкой»[6] снял эпизоды трех ночей в церкви. А в итоге значительная часть отснятого материала ушла в корзину, многие идеи так и остались невоплощенными, были изменены основная концепция, облик героев и чудовищ. А роль Вия, который изначально задумывался немощным седовласым старцем, сыграл артист цирка, акробат Николай Степанов. Прочую нечисть также играли артисты цирка и спортсмены Советского Союза – двенадцать гимнастов и четыре прыгуна на батуте и несколько лилипутов, которые в пластическом гриме и специальных костюмах казались лысыми и голыми. Маски мертвецки синих упырей с тремя носами, вампиров, вурдалаков, исполненные художницей-кукольницей Саррой Мокиль, отлично вписывались в эстетику картины. А еще на съемках были задействованы пятьдесят ворон, пойманных в районе студии, и девять дрессированных кошек.

Худсовет остался доволен, «Вий» был принят генеральным директором студии, 1 июля 1967 года был представлен в Госкино и в 1968 году стал одним из лидеров советского кинопроката (32,6 миллиона зрителей). В 1970-х его закупили для проката США, Аргентина, Финляндия, Франция и другие страны.

Сегодня «Вий» не случайно считается первым (и единственным) советским фильмом ужасов, ибо соответствует параметрам этого кинематографического жанра. В музыке, написанной Кареном Хачатуряном, звучат цитаты из произведения Модеста Мусоргского «Ночь на Лысой горе», а изобразительная стратегия базируется на иллюстративной традиции. Например, у резко критикуемого тяжеловесного решения Вия источник очевиден: внешний облик смертоносного персонажа с тяжелейшими веками перекликается с интерпретацией Р.Штейна, представленной в книжном издании 1901 года. Исчезающая кровавая слеза на лице панночки сделана Птушко с помощью двойной экспозиции, летающий гроб – с применением металлических тросов, тряска ведьмы от злости воспроизведена благодаря специальной вибрирующей платформе, на которой помещали актрису. Столбы пыли от низвергающегося на пол церкви паникадила создавались при помощи

4. Там же, л. 38.
5. Там же, л. 43, 45.
6. Цит. из студийного заключения по фильму.

десятков мешочков с порошком, привязанных к основанию люстры. Между тем не утрачена в картине атмосфера триллера, натурные бытовые сцены органично перемежаются с павильонными фантастическими, а цитаты из классики жанра и, например, аллюзии к хоррору Жака Турнёра «Люди-кошки» (1942) превращают просмотр «Вия» в синефильскую игру.

Птушко подошел к заданию студии с характерным для него тщанием, принимая непосредственное участие и в разработке постановочных решений, и в подготовке бутафории. Он собственноручно старил бревна, из которых сложили декорацию церквушки, покрывал реквизит полимерной «паутиной», добиваясь аутентичности, атмосферы затхлой потусторонней реальности.

Роль панночки, которую исполнила Наталья Варлей, начинала играть Александра Завьялова, а на роль Хомы до утверждения Леонида Куравлева пробовались Геннадий Бортников, Вячеслав Невинный, Виктор Коршунов, Олег Хроменков. Но выбор на главные роли звезд лирической и эксцентрической комедии сегодня читается как элемент постмодернистской игры, а парик Леонида Куравлева – как «прямой бросок» к подчеркнуто бутафорскому парику Александра Петрова в проекте «Гоголь» и эстетике мэшап.

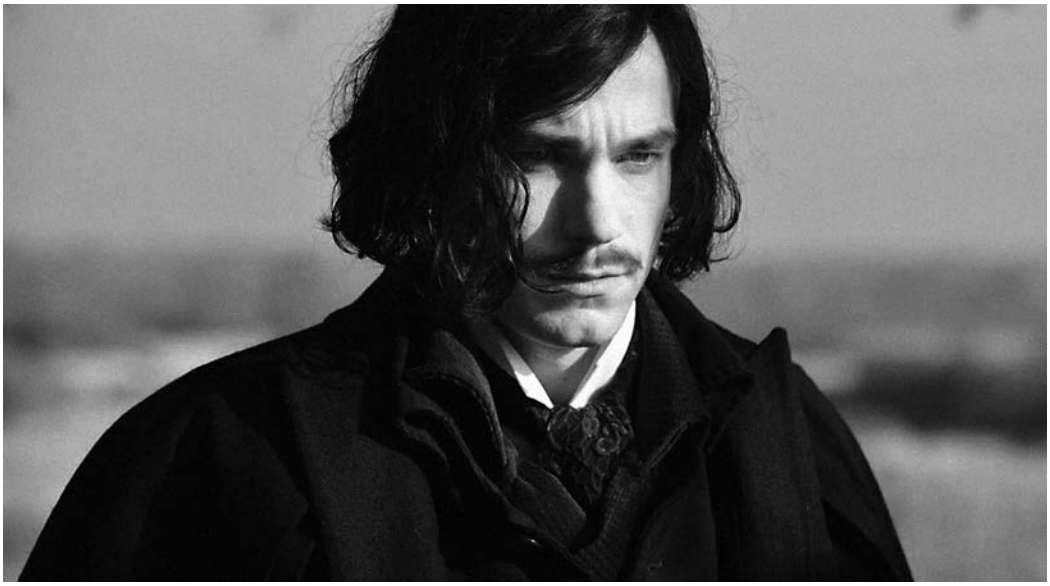
Гоголь vs Гримм, или Живет такой парень

> *Хоррор – популярный жанр, а для него в байках из Диканьки есть все, что нужно. Для меня было очевидным взяться за такую историю.*
>
> ***Александр Цекало***

Гоголь в исполнении Александра Петрова – чувствительный молодой человек с экстрасенсорными способностями. В проекте Егора Баранова киногеничными оказываются и сексуальные фрустрации Николая Васильевича, и туманные образы, и сны, и фобии, например в отношении слизняков. Многие увидели в «Гоголе» аналогию цикла об Эрасте Фандорине: детективная интрига, одна возлюбленная, многочисленные дамы сердца, тайна рождения… слуги, мечи, револьверы.

К этому времени и чудесный опыт Тимура Бекмамбетова, явленный в экранизации романа Сета Грэм-Смита «Президент Линкольн: Охотник на вампиров» (2012), хоть и не был оценен на родине американских президентов, был воспринят как событие на родине режиссера. В общем, привить на российском ТВ-экране эстетику мэшап суждено было проекту «Гоголь» продюсерской компании «Среда».

Квест по мотивам произведений молодого Гоголя – своего рода реплика знаменитого североамериканского сериала «Гримм», сделанного по мотивам фольклорных легенд, миксующего ужасы и жанр процедурал. Кроме того, персонаж Петрова в некотором смысле наследник



«Гоголь. Начало», режиссер Егор Баранов

следователя Родиона Меглина – центрального героя «Метода» – предыдущего громкого проекта компании «Среда». Нельзя сбрасывать со счетов и сериал «Sпарта», купленный в 2019 году Netflix, где Александр Петров исполнил роль старшеклассника. И Егора Румянцева – главного героя сериала «Звоните ДиКаприо» – также можно привлечь к интерпретации протагониста «Гоголя». Молодой человек в западне – излюбленные драматургические обстоятельства петербургских мастеров социальной драмы вкупе с многочисленными аллюзиями на кинематографические тексты и отличными для отечественного производителя эффектами сделали свое дело.

Гоголя мы встречаем в Петербурге едва оперившимся писарем на госслужбе. Он еще не знаком с Пушкиным, стесняется своих первых литературных опусов и страдает загадочными припадками. После очередного приступа Гоголь обращает на себя внимание опытного следователя Якова Гуро (Олег Меньшиков), после чего отправляется на Полтавщину расследовать зверские убийства девушек. По свидетельствам очевидцев, силы убиенных похищает Темный Всадник. Вскоре Гуро делегирует право занять место дознавателя Гоголю. Фантазии и реальность бурлят в воображении молодого человека и подвигают авторов нашпиговать фильм аллюзиями, отсылками, эффектными сценами полетов, страстного секса и многочисленными мертвецами.

Каждая из трех частей проекта посвящена отдельному убийству, но стержнем замысла является одоление сверхъестественных сил и поимка Всадника. А начало событиям было положено за двести лет до рождения Гоголя, когда команда ляхов во главе с могущественным колдуном, жестоко расправлялась с местными жителями. Однажды колдун встал между двумя сестрами и в отместку за противостояние злым чарам обрек каждую на вечные муки. С тех пор рыщет в окрестностях Диканьки

чудовище, ловит молодых девушек, и очередной его жертвой может стать возлюбленная Гоголя Лиза Данишевская (Таисия Вилкова). Герой Петрова разоблачает убийцу, но теряет любимую. В финале Гуро объявлен членом тайного общества, а Николай Васильевич, не пожелавший войти в ряды секты и стать самым издаваемым писателем, обречен вернуться в промозглый Петербург. Произошедшее в Диканьке участникам расследования запрещено оглашать, поскольку все это относится к гостайне. Гоголь предается унынию, однако вскоре его посетит муза. Спустя два года молодой писатель представит на суд коллег свои знаменитые повести и в эпилоге фильма примкнет к Братству писателей, возглавляемому Пушкиным.

Но вернемся к источнику – сериалу о невольном исследователе фольклора – и сравним образы двух дознавателей – борцов с нечистыми силами, Гримма и Гоголя, по формальным признакам: функциям и атрибутике. Принципиальное условие – принадлежность героя потустороннему миру: и Ник Гримм, и Николай Гоголь видят в людях проявление нечистого. Гримм вынужден вступить в схватку с нечистью потому, что так ему на роду написано: он – потомок древнего рода истребителей тварей; Гоголя же принимают в профессиональное братство после его первых разоблачительных историй. Гримм помогает государственным службам сделать то, на что они не способны, тогда как сообщество писателей в Российской империи противостоит официальному сообществу – агентам темных сил, могущественнейшим людям страны.

Ключевую роль в структуре замысла и развертывании сюжета играет инструментарий борцов с нечистью. Сундук Гуро, обнаруженный в фильме «Гоголь. Начало» (2017), хранящий фрагменты биографии Гоголя, отдельные народные предания, поверья, улики, – атрибут начала игры. Цель квеста по Гоголю – разоблачить Темного Всадника – дублирует задачу американского Гримма: обнаружить в обществе оборотней и предать самых опасных в руки закона. Российскому персонажу и его зрителю представлены разрозненные данные, отдельные характеристики, в то время как Гримм получил в наследство окончательно разработанный инструментарий и целый фургон снадобий. Для писателя в России литературная деятельность – это лишь дополнительный бонус к работе на госслужбе, тогда как Гримм и вовсе не стремится облачить свои героические поступки в литературную форму, он только исполняет заявленную в легендах и сказках далеких германских предков миссию. Любопытно, что «Гоголь» практически калькирует детективную канву сериала «Метод»: убийца совершает свои темные обряды по праздникам – так же действовал маньяк, за которым охотился Меглин (Константин Хабенский), и так же, как Меглину, Гоголю свойственно особенное чутье на преступников, то есть главное оружие российского следователя – эмпатия. Из «Метода» заимствуется даже особенно эффектная атрибутика (например, душащее ожерелье).

Далее: взаимоотношения с женщинами. В Гоголя, как и в американского Гримма, непременно влюбляется ведьма, и вообще он часто оказывается пленником женских колдовских чар. Разумеется, сообразуясь с жанровыми нормативами, совет писать о зловещих случаях в Малороссии Гоголь получает от прекрасной дамы Елизаветы Андреевны – Лизы. Но воображением литератора владеет и ведьма Оксана (Юлия Франц), стремящаяся увлечь молодого человека в потусторонний мир, раскрыть его экстрасенсорные способности и извести конкурентку. Однако Николай Васильевич, в отличие от Ника Гримма, недостаточно опытен в любовных делах. И конечно, его неуклюжесть не создала бы шарма проекту, если бы не персонажный фон «Гоголя». Гримму неоценимую помощь оказывает приятель-оборотень, часовщик: он вводит следователя в курс дела, раскрывает нюансы природы темных существ, помогает изучать фолианты и интерпретировать формулы (персонаж стал настолько популярным, что для его развития был выпущен спин-офф «Гримма»). Вокруг Гоголя к середине повествования тоже складывается весьма любопытная компания: отец-одиночка Вакула в исполнении спортсмена и общественного деятеля Сергея Бадюка, наделенная магическими способностями девочка Василина (Марта Тимофеева), Ведьма Ульяна (Ксения Разина), разоблаченная Гоголем из-за неконтролируемой страсти к летающим галушкам, уездный следователь агностик Бинх (Евгений Стычкин). Тесак (Артем Сучков), обладатель вытянутой трапециевидной шляпы, являет собой дубликат главного героя, он – писарь, состоящий на службе у полицмейстера Диканьки, он знает все легенды и поверья. И наконец, в компании появится бурсак-инвалид, ветеран войны – праведной борьбы с нечистью – Хома Брут (Александр Вертков), свободно владеющий «верхним немецким» и цитирующий Евангелие как уголовный кодекс. Центральный эпизод истории о Вие – отпевание панночки в церкви – выстроен Барановым как остроумный аттракцион. Самую жуткую сцену гоголевского «Вия», когда ведьма пытается пробраться через круговую броню, зритель наблюдает со стороны. Отказываясь от эффектного приема хоррора, авторы разоблачают клише, играют с авторской интенцией. Обнажению штампа служат и типовые маркеры одержимой демоном женщины: острые ногти и зубы, выбеленное лицо.

«Двенадцать дев и один воскресший в качестве жертв» – таково требование темных сил в проекте «Среды», и поэтому кстати пришлась легенда о летаргическом сне Николая Васильевича Гоголя. (Вообще надо заметить, что тема воскресения заживо погребенных с завидным постоянством эксплуатируется в хоррорах отечественного производства.)

Очень страшные дела, или Воскрешение по-русски

Приметы вертикального сериала не случайно обнаруживаются в ежегодниках режиссера Святослава Подгаевского, награжденного сегодня

«Пиковая дама: Черный обряд», режиссер Святослав Подгаевский

неформальным титулом пионера русского хоррора. Пришло время отыграть свои страхи поколению, заставшему эпоху видеосалонов и фильмов, обработанных в устном фольклоре: побеждает эстетика размытого второго плана, приблизительного сюжета, стилизованного закадрового текста. В фильме «Пиковая дама: Черный обряд» (2015) Подгаевский заявил альтер-эго поколения, рожденного в первой половине 1980-х. Герой Игоря Хрипунова – автослесарь ли, художник ли – всегда стремится любым способом спасти и сохранить семью, чем вызывает ярость женских инфернальных сил. В назидание молодым и беспечным злые духи преследуют то недостаточно целомудренную девушку («Невеста», 2017), то юношу, заглядевшегося на полуобнаженную незнакомку («Русалка. Озеро мертвых», 2018).

«Пиковая дама…» стремительно завоевала зрителя, несмотря на то что вызывала много вопросов о психологической достоверности, которая отнюдь не является обязательной характеристикой хоррора. Зато в фильме присутствуют формальные критерии соответствия канону соцреализма, глубинное переживание народом недостатка приличного погребения (здесь заимствуем изящное выражение исследователя первобытной культуры Эдуара Беннета Тайлора) и критика феминистских практик. История такова: двенадцатилетняя Аня (Алина Бабак) – дочь разведенных автослесаря и врача, однажды оказавшись в компании подростков постарше, соглашается изобразить губной помадой на зеркале дверь и вызвать дух Пиковой дамы. Вскоре после странного обряда умирают оба юноши, а в Аню вселяется дух графини-убийцы. Отец девочки находит через социальные сети эксперта – мужчину, готового разъяснить таинственные события и разоблачить инфернальные силы. И вот тут в игру включается социальная драма и социальный конфликт приобретает весьма любопытную вариацию.

Представив потрепанную папку с газетными вырезками о несчастных случаях с детьми, которые имели место с 1970-х годов, советчик рассказывает совершенно невероятную историю. Пиковая дама – это дух старой девы, разорившейся дворянки, которая в конце XIX века решилась открыть в России сиротский приют, чтобы получать денежные пособия на детей, а потом топить сирот в ванной, напевая колыбельную. После того как женщину изловили, обрили, отрезали язык и закопали полуживой, ее дух, не найдя пристанища, начал преследовать всех, осуществляющих странный обряд у зеркала.

Однако чувствительный пролетарий, оказавшись в западне, приступает к еще более возмутительным, чем магические ритуалы его дочери, процедурам. Одержимый идеей изгнать из дочери дух бритоголовой девы, герой Хрипунова, невзирая на протесты бывшей супруги, соглашается на план отстраненного от практики доктора, а именно: ввести родную дочь в кому и, дождавшись, когда дух покинет тело, предложить ему вселиться в тело крысы. Но нехорошая дама, разумеется, предпочтет вселиться в тело человеческое, даже если оно мужское, поэтому финал по правилам жанра открыт.

Во второй части – «Пиковая дама. Зазеркалье» (2018) – авторы (команда целиком сменилась) обратили внимание на хронотоп, мифотоп, вернув историю о графине-убийце в школьный быт и фольклор, и воспользовались всеми необходимыми атрибутами киножанра: старинный особняк, богатые, но одинокие дети, которые были частично апробированы на российском ТВ в сериале «Закрытая школа» – адаптации испанского ужастика-бестселлера. Ничего изобретательного, но надежно[7]. А Святослав Подгаевский отправился на освоение фольклора. Его следующая лента препарировала странные обряды над девственными женскими телами, затем на очереди оказались персонажи волшебных сказок – Яга, Русалка. Сюжет же о мертвой дворянке, которая преследует ребенка пролетария, не вызывает ни вопросов, ни желания на них ответить. Хоррор – это процесс. Кроме того, верность Подгаевского жанру, завидное постоянство, серийный подход заставляют отнестись к проектам с интересом.

Рифма подростков с дворянами, тяготеющими к ритуалам обмана смерти; жертвоприношение как обязательное условие для создания семьи в России – прекрасный повод проследить формулу, притягивающую именно к его фильмам большую зрительскую аудиторию. В «Невесте» крестьянка и наследники древнего рода обречены на связь. Если б безвременно не умерла невеста фотографа (Игорь Хрипунов), не приносили бы его потомки в жертву непорочных девушек. Весьма выразительно ключевая идея звучит в поединке двух женских персонажей: трогательно-гламурная Виктория Агалакова и звезда российской социальной драмы Александра Ребенок представили в рамках очень условной истории убедительный диалог разных эстетик. В «Русалке…» режиссер продолжил историю женской инициации. И по-прежнему самостоятельно справиться с темными

7. Фильм вышел тем же числом копий, что и первая часть, но собрал вдвое меньше денег.

силами девушке не удастся; в решающем обряде дело в руки берет молодой мужчина.

Эстетика социальной драмы + мифологемы соцреализма – позволительно сколь угодно критиковать простоту аналогий и символических связей «новых русских ужасов», но факт остается фактом: в российском кино сегодня развивается весьма добротная жанровая модель.

Подгаевский работает с постоянными мотивами (семейное проклятие), ритуалами (обрезание волос и мытье в ванной) и питает слабость к одним и тем же ретроатрибутам (кольца, фотопленка, зеркала трельяжей, гребни, сантехника) и локациям (заброшенные усадьбы, общественные туалеты). Сюжеты его фильмов не аутентичны устным преданиям, однако этноэлементы даже в декоративной роли (анимационная экспозиция в «Русалке…», фолк-костюмы и песнопения в «Невесте») делают свое дело. Не случайно на работы режиссера обратила внимание платформа Netflix. Проблема лишь в том, что в России пока нет кинематографической традиции жанра, а в очень условных рамках история не может переродиться в роман взросления или в психологически достоверный магический реализм в духе «Зубной Феи» Грэма Джойса.

Интерес к Пиковой даме не угасает до сих пор. Поэтому-то фильм Подгаевского стал надежным фундаментом для франшизы и реабилитировал жанр, а может, заново ввел в оборот подзабытые образчики городского фольклора. В любом случае последовательность, с которой Подгаевский осваивает ужасы, обнадеживает. Его работы создали сегодня прецедент, и на освоение хоррора ринулись опытные режиссеры и молодежь: Роман Каримов и Тихон Корнев, Павел Руминов и Олег Асадулин, Владимир Марков, Вадим Валиуллин и Надежда Михалкова. Причем многие именно хоррором пробуют прописаться в счастливую творческую жизнь. Быть может, это не самый лучший выбор для старта. Но можно вспомнить опыт Ершова и Кропачева: прикоснувшись к «Вию», они к ужасу больше не возвращались, однако первоначальная концепция отчасти реализовалась Ершовым спустя почти десять лет в неореалистической, чувственной «Степановой памятке» (1976).

Культурный хронотоп формируется из всего понемногу, главное – не идти против движения эскалатора, даже если придется бежать на месте. ◆

Иван Капитонов – Владимир Грязнов –

Святослав Подгаевский

СТРАХ И ОПЫТ

Беседа о русском хорроре

Иван Капитонов – генеральный продюсер кинокомпании QS Films, продюсер фильмов «Неуловимые» (2015), «Пиковая дама: Черный обряд» (2015), «Дизлайк» (2016), «Русалка. Озеро мертвых» (2018), «Яга. Кошмар темного леса» (2019).

Владимир Грязнов – редактор QS Films.

Святослав Подгаевский – режиссер, сценарист, монтажер и клипмейкер. Автор сценария и режиссер фильмов «Пиковая дама: Черный обряд» (2015), «Невеста» (2017), «Русалка. Озеро мертвых» (2018), «Яга. Кошмар темного леса» (2019).

Иван Капитонов. Мы получили из редакции «Искусства кино» вопросы о российском хорроре, попробуем ответить…

Владимир Грязнов. «Почему в России нет своей традиции кинематографа ужасов?»

Иван Капитонов. Мне кажется, что традиция отсутствует не потому, что наша культура к хоррору не расположена. Виноват Советский Союз. Тогда и произошла деформация, а точнее, разрушение естественного развития жанра.

Владимир Грязнов. В XIX веке и до революции мистика и готика спокойно присутствовали и органично развивались.

Иван Капитонов. Некоторые произведения Сологуба – чистый хоррор. Они по структуре, по концепции, героям воспринимаются сейчас буквально как самый обычный синопсис, такие нам регулярно присылают. Модерн, весь Серебряный век – это заигрывание с эстетикой смерти, с потусторонним.

Святослав Подгаевский. И в русском дореволюционном кино были фильмы ужасов. Первая экранизация «Вия», например.

Владимир Грязнов. «Вия» вообще успели три раза до революции экранизировать. Ни одна версия не сохранилась.

Иван Капитонов. А потом 1917 год – и все, новое кино. Хотя в 1925-м сняли «Медвежью свадьбу» о медведе-оборотне – тоже без всяких натяжек хоррор. Но критика была такой, что дальше – вплоть до всем известного «Вия» – все заглохло. Видимо, было решено, что советскому человеку видеть на экране чертовщину вредно. Кстати, похоже, что в Китае сейчас именно такой подход.

Святослав Подгаевский. Точно, власть уверена, что «нельзя показывать мертвых людей, словно они живые». «Вий» 1967 года тоже не рассматривали как хоррор, фильм воспринимали и позиционировали перед художественным советом как экранизацию классического произведения.

Иван Капитонов. Была еще «Дикая охота короля Стаха». Самый конец 70-х.

Святослав Подгаевский. Чем дальше, тем больше чего-то страшного стало появляться. «Завещание профессора Доуэля»…

Владимир Грязнов. …«Злой дух Ямбуя» двумя годами раньше.

Иван Капитонов. О, я его выпускал на DVD.

Святослав Подгаевский. Что-то все-таки было, но аккуратное. И всегда под прикрытием других жанров. «Завещание профессора Доуэля» – фантастика. «Дикая охота короля Стаха» – историческая драма. Где, как оказалось, никакой мистики на самом деле нет.

Иван Капитонов. В том обществе не могло быть духов, привидений, потустороннего мира. Логика, наверное, была такая: если допустить, что есть потусторонний мир, то зачем строить коммунизм здесь и сейчас?

Святослав Подгаевский. А в перестройку появилось много очень страшных фильмов. «Господин оформитель», «Город Зеро».

Иван Капитонов. Меня, знаете, какой фильм сильно напугал? «Десять негритят» Говорухина. Дико страшный, я его еле досмотрел.

Святослав Подгаевский. А я его недавно пересматривал, такого сильного впечатления уже не производит.

Владимир Грязнов. Можно ли его отнести к хоррору?

Иван Капитонов. Иногда сложно определить жанр – условно «страшное» может иметь место и в драме, и в мелодраме, в сай-фай, даже в комедии. Все зависит от желания вызвать ту или иную эмоцию. Исходя из этой логики, «Прибытие поезда», по сути, тоже фильм ужасов. Люди в панике выбегали из зала.

Святослав Подгаевский. Интересно, ожидали ли этого создатели?

Иван Капитонов. Думаю, да. Чистый VR, ну, в некотором смысле. (*Смеется.*)

Владимир Грязнов. То есть как только в конце 80-х система ослабила гайки, сразу и хоррор начал появляться. Как только возникла возможность снимать страшное, этой возможностью тут же воспользовались.

Святослав Подгаевский. Людей всегда интересовало потустороннее. Пусть мистики и не было в кино, но именно она возбуждала воображение. Видимо, не случайно, что кассовая «Пиковая дама: Черный обряд», с которой мы начинали, – это советская страшилка.

Иван Капитонов. Да, хоррор тогда мигрировал в детские страшилки. Гроб на колесиках, красная рука, черная «Волга» – все эти детские штуки. А взрослые, мне кажется, были настолько забиты жизнью, что им было не до того.

Святослав Подгаевский. С одной стороны, да. С другой – Великая депрессия стимулировала развитие жанра в США.

«Вий», режиссеры Константин Ершов, Георгий Кропачев

Иван Капитонов. Universal Pictures по сути – это хоррор-компания, «Дом ужасов».

Святослав Подгаевский. Может быть, в трудное время людям хочется увидеть, что у кого-то дела еще хуже, чем у тебя?

Владимир Грязнов. Возможно. Следующий вопрос: «Каким образом зацепить или напугать нашего зрителя, отличается ли он в этом от европейского, американского или азиатского?»

Святослав Подгаевский. По моему ощущению, страх и хоррор интернациональны. Боимся мы одного и того же, и в основе страха – физическая уязвимость нашего тела. Есть, конечно, нюансы у разных народов.

Иван Капитонов. Социальные страхи разные. Как в фильме «Прочь», например, где показан страх черного человека перед белым. Страх, что тебя линчуют просто из-за цвета кожи.

Святослав Подгаевский. Но в основе хоррора все равно страх перед физической уязвимостью. И поэтому этот жанр везде понимают, в отличие от комедий, с которыми сложнее.

Иван Капитонов. Эта физическая уязвимость может объяснять и целевую аудиторию хорроров – молодежь, подростки. Видимо, с возрастом человек наращивает какую-то броню, потому что жить в современном мире без такой «самообороны» достаточно страшно.

Святослав Подгаевский. Да, при этом подростки часто не чувствуют свою уязвимость. И поэтому им хоррор интересен. Я вспоминаю, какие безрассудные вещи творил в подростковом возрасте – обожал поступки типа «без пяти минут мертвый». Когда ты молод, проверяешь возможности своего тела. И поэтому тебе импонирует кино, дающее такие ощущения. А когда человек становится взрослым, ему уже не хочется об этом думать. У меня есть личный пример – это «Список Шиндлера». Я его смотрел первый раз лет в девятнадцать. Это прекрасный фильм,

«Господин оформитель», режиссер Олег Тепцов

и я его смотрел с удовольствием – как художественное произведение. А потом я его пересматривал почти в тридцать и понял, что не могу выдержать. Просто физически не в состоянии, настолько мне неприятно. В том смысле, конечно, что с возрастом мы острее начинаем все воспринимать, проецировать происходящее на себя и на своих близких. Боимся более осязаемых вещей, и чем они реалистичнее, тем сильнее.

Иван Капитонов. Абсолютно согласен. У меня та же история с «Прирожденными убийцами». Я был фанатом этого фильма, смотрел его много раз и был в восторге от того, как он сделан. Благодаря ему я и начал заниматься кино. Но это мои впечатления 1997 года. А год или два назад я показывал кому-то одну из сцен фильма и вдруг понял, что это жуть вообще, невозможно смотреть. Настолько отталкивающее впечатление на меня вдруг этот фильм произвел спустя столько лет. Та же история с фильмом «Забавные игры» Ханеке – ошеломляющее впечатление при первом просмотре и абсолютно отталкивающее сейчас.

Святослав Подгаевский. Ты боишься реализма. Я тоже боюсь реального насилия на экране. И реалистичные хорроры мне тяжелы как зрителю. Я не выношу, когда кого-то убивают или страдают дети. Недавно смотрел трейлер «Проклятия плачущей», где героиня пытается в ванне девочку утопить. Это кошмар. Для меня лучше какой-то мистический хоррор, где нет насилия.

Иван Капитонов. Мне кажется, подростки не понимают, что нечто жутко страшное может действительно произойти в реальности. Мы в том возрасте тоже не понимали. Не было реального опыта и рефлексии.

Владимир Грязнов. А мог ли на изменение такого отношения повлиять ваш опыт отцовства?

«Пиковая дама: Черный обряд», режиссер Святослав Подгаевский

Святослав Подгаевский. Да, конечно. Мы всегда об этом говорим на обсуждениях. Когда люди становятся родителями, у них появляется тьма новых страхов, и это не только какие-то социальные страхи – не хватит денег, не смогу обеспечить семью, не смогу правильно воспитать. Появляется огромный страх за своих детей, когда ты не находишься рядом с ними. Ты уже знаешь, что мир может быть опасным, а твои дети еще не знают.

Иван Капитонов. Согласен.

Святослав Подгаевский. Возвращаясь к вопросу о том, как напугать российского зрителя, отвечу: на нашем рынке нет еще достаточного количества кейсов, чтобы понимать, чего именно наш зритель хочет, что ему интересно, а что нет. Недостаточно данных для анализа, чем именно его следует «цеплять». Мы ориентируемся скорее на свой вкус и свои желания и делаем то, что самим кажется интересным.

Иван Капитонов. Наверное, какие-то параллели можно провести с восприятием хоррора в Латинской Америке, Юго-Восточной Азии и России. То есть со странами, ориентированными на эзотерику с доминированием обрядового подхода к осмыслению потустороннего. Североамериканский рынок и англоязычные страны несколько иначе воспринимают этот жанр. Мы сейчас разрабатываем несколько проектов с американскими партнерами и много говорим как раз о культурных различиях. Совершенно новый опыт для нас, мы пока только начали разбираться. Посмотрим, что получится.

Святослав Подгаевский. При этом интерес к российскому хоррору у них возникает в первую очередь благодаря нашей аутентичности. Грубо говоря, им интересны наши уникальные монстры, в том числе древнеславянские. Надо дождаться каких-то результатов, тогда можно будет оценить новый опыт.

«Невеста», режиссер Святослав Подгаевский

Владимир Грязнов. Еще вопрос: «Насколько российский фольклор помогает будить страхи? Чего именно «не хватает» ему в этом смысле?»

Иван Капитонов. У нас европейская культура с сильным языческим влиянием.

Святослав Подгаевский. Да, в этом наша уникальность. Русалка у нас была стопроцентно языческим монстром. Мы начали изучать российский фольклор, потому что нам он интересен. Надо только ему найти жанровое применение. И выдержать правильную интонацию.

Иван Капитонов. Когда мы говорим о фольклоре, который нас интересует, это не только славянский фольклор, но и советское наследие и какие-то постсоветские городские легенды. Все то, что в широком смысле можно назвать фольклором.

Святослав Подгаевский. Накопленный опыт поколений…

Иван Капитонов. …связанный с мистическим восприятием реальности.

Владимир Грязнов. Переходим к кинопроизводству. Что важнее всего: спецэффекты, актерская специфика, драматургия?

Святослав Подгаевский. Мне кажется, спецэффекты и актеры – это инструменты, которые позволяют воплотить драматургию на экране. Для меня во главе всего стоит сценарий: концепт, история, персонажи. А остальное – средства.

Владимир Грязнов. Какие (по сравнению с другими жанрами) для хоррора из этих инструментов более важны, а какие – менее?

Иван Капитонов. Хоррор – жанр недорогой. Скажу иначе – ему необязательно быть дорогим. Если говорить о научной фантастике или фэнтези, то с визуальной точки зрения от такого кино очень большие ожидания. И очень легко эти ожидания не оправдать. А хоррор часто работает на страхе перед тем, чего мы не видим. Поэтому масштабных визуальных эффектов, в том числе компьютерной графики, такому

«Русалка. Озеро мертвых», режиссер Святослав Подгаевский

фильму не нужно. Самое главное – концепция, оригинальный монстр и система взаимоотношений персонажей.

Святослав Подгаевский. Поэтому без правильных актеров не обойтись. И здесь есть своя специфика. Актерам в хорроре нужно играть то, что в реальности они не переживали – скажем, страх перед каким-то мистическим существом. Они не могут опереться на собственный опыт. Этот момент, думаю, самый сложный для исполнителей. Играть влюбленность, гнев, отчаяние как-то понятнее. А играть страх перед появлением демона и реакцию, когда он появляется перед тобой, – совсем другое дело. Каждый зритель по-своему представляет отношения с мистическим существом. В этом тоже для актеров трудность.

Мы спорим, обсуждая сценарии, и сомневаемся, как должны действовать герои. Ведь в жизни нет прецедентов. Часто говорят, что хоррор нелогичен в поведении героев, но это потому, что у каждого своя – воображаемая – логика. С нашей она может и не совпасть.

Иван Капитонов. Когда мы монтируем, часто спорим. Кто-то говорит: «Я бы здесь уже убежал». А другой: «Я бы пошел посмотреть, ведь я не верю во всю эту фигню». Кто-то бы начал кричать, кто-то бы онемел, кто-то всем побежал бы рассказывать о страшной встрече, а кто-то это утаил бы, чтобы его не назвали сумасшедшим. Вариантов множество.

Владимир Грязнов. Когда мы все же оказываемся в ситуации будто из хоррора, то часто ведем себя именно нелогично. Если персонаж идет проверить странный шум, многие закатывают глаза: «какой же ты идиот». Но если что-то подобное происходит в жизни, ты, как правило, так и поступаешь.

Иван Капитонов. Конечно. Вот что-то упало в комнате или дверь захлопнулась, ты же не убегаешь в ужасе, потому что это может быть что-то

«Яга. Кошмар темного леса», режиссер Святослав Подгаевский

сверхъестественное, а идешь и проверяешь. Возможно, немножко не по себе, но не всегда есть ощущение: там что-то страшное.

Святослав Подгаевский. Да, ты не допускаешь, что это привидение, и мысли такой нет. Максимум – кот спрыгнул с подоконника. Самое тревожное предположение – кто-то вломился… Так что с этой точки зрения драматургическая работа в жанре хоррор имеет свою специфику.

Владимир Грязнов. Странный вопрос: «А нужны ли выдающиеся актеры жанру хоррор?»

Святослав Подгаевский. Всем жанрам нужны выдающиеся актеры. Еще несколько лет назад большие российские актеры от слова «хоррор» морщились, теперь – нет.

Иван Капитонов. Они читают сценарии, приезжают на пробы. Возможно, это связано с тем, что русские фильмы ужасов востребованы за рубежом и для многих актеров такой шанс важен. Аудитория расширяется.

Владимир Грязнов. Есть мнение, что хоррор может обойтись без звезд, что неизвестные актеры для зрителей этого жанра уместнее.

Иван Капитонов. Это все гипотезы. Все зависит от интуиции авторов. Можно и ошибиться, конечно.

Святослав Подгаевский. Да, все зависит от конкретных составляющих проекта. Но у нас всегда есть дримкаст, и мы представляем, кого хотели бы видеть в том или ином фильме.

Владимир Грязнов. Ну и вопрос: «Если фильм не нравится критикам и фестивалям, но от него в восторге публика, достаточно ли вам этого?»

Иван Капитонов. Не знаю, как Славе, но мне всегда всего недостаточно.

Святослав Подгаевский. А я бы сказал, что к тому моменту, когда фильм выходит на экраны, ты уже столько всего с ним вместе пережил, что успешен он или неуспешен уже не так важно. Ты смотришь на него как на череду событий из твоей жизни. Как на опыт. Но тебе хочется…

Иван Капитонов. …начать делать другой фильм.

Святослав Подгаевский. Да, потому что этот ты уже видел.

Иван Капитонов. Когда ты едешь в «Сапсане» на 42-м месте, то четыре часа видишь сиденье перед собой, знаешь, как выглядит твой сосед, как выглядят трещины и потертости на оконном стекле. А потом ты вышел, сел в такси, а через два дня к тебе кто-то подходит и спрашивает: «А как вы относитесь к креслу номер 42 в том «Сапсане»?» Что тут ответить? Я ехал, я доехал, теперь занимаюсь чем-то другим. Это часть жизни. Но мы не живем прошлым, мы живем будущими картинами. Вот что дает силы, энергию, ощущение счастья.

Святослав Подгаевский. Переживая опыт создания фильма, я меняюсь вместе с ним. Если бы я делал его заново, с этим новым опытом, я бы работал иначе. Но фильм снят и смонтирован. Когда ты его отпускаешь в кинотеатры, от тебя уже ничего не зависит. Фильм начинает жить своей жизнью. И у каждого человека свой взгляд на него, свой способ смотрения, реакций, часто неожиданные.

Иван Капитонов. У меня нет опыта, чтобы какой-то фильм был однозначно принят критикой и однозначно отвергнут публикой или наоборот. Всегда есть полярные мнения. Одному человеку, чье мнение для меня важно, нравятся одни мои фильмы и не нравятся другие. Сначала ловишь эти мнения, пытаешься на них ориентироваться, воспринимать как руководство к действию, что-то исправлять и корректировать. Спустя время и с каждой новой картиной ты просто теряешь логику в этих мнениях, они все настолько противоречивы, а эти люди тебе дороги. В какой-то момент от потока противоположных мнений приходится закрываться, потому что они очень субъективные.

Святослав Подгаевский. Да. Но когда хорошо реагирует публика, когда хорошо отзываются критики, это приятно. К этому стоит стремиться, но не в том смысле, чтобы всем понравиться, а просто делать качественное кино.

Владимир Грязнов. К хоррору отношение у некоторых критиков предвзятое – негативное.

Иван Капитонов. Сейчас ситуация меняется – в последние несколько лет хоррор, безусловно, становится жанром, в рамках которого возможны высказывания.

Святослав Подгаевский. Мы тоже стремимся затрагивать важные темы, волнующие общество. Найти баланс между массовым кино и авторским – это идеальная точка: хороший бокс-офис и признание критиков, что мы делаем содержательное кино.

Иван Капитонов. Будем считать, что ответили на вопрос, достаточно ли для нас делать фильмы этого жанра только страшными. И вот что примечательно: если фильм по-настоящему страшный, это значит, что авторам удалось добиться сопереживания героям, найти оригинальное визуальное решение, сделать интересным сюжет. Фильм по умолчанию не будет страшным, если он драматургически бессмысленный.

Святослав Подгаевский. Конечно, хоррор должен давать зрителю и новый нравственный опыт. Или подтвердить существующий.
Иван Капитонов. Качественное содержание прежде всего. То, что сейчас, например, Джордан Пил делает. Но учитывая, что жанр только начинает в нашей стране формироваться, пока главное – научиться делать страшное кино, научиться создавать саспенс. Поэтому мы и собрали сейчас свою мастерскую хоррора. Мы со Славой, как Кирилл и Мефодий (*смеется*), формулируем русскую «страшную азбуку», создаем некий хоррорный вокабуляр для тех, кто будет заниматься жанром дальше.
Святослав Подгаевский. Сейчас надо сформировать – какое бы слово подобрать? – тон жанра. Найти правильную тональность очень сложно: необходимо, чтобы не было ничего лишнего, чтобы это был чистый, но содержательный жанр. Потому что зритель обманывается и разочаровывается, когда он приходит в кино на один жанр, а получает набор совершенно бессвязных неработающих элементов другого. Ты приходишь на хоррор, а там вдруг пошла…
Иван Капитонов. …экзистенциальная драма.
Святослав Подгаевский. Да, и ты говоришь: «За что я платил деньги?» И больше не идешь на фильм этих авторов.
Иван Капитонов. Мы ведь взрослые уже люди – мне скоро сорок лет. Единственное, чем можно руководствоваться – не только в этом жанре, а вообще в кинематографе, – это авторское самоощущение. Лекал нет, рецептов тоже. Нельзя сказать: «Так, вставляем в кастинг две звезды, содержательно делаем про семейное насилие…» Любое коммерческое кино должно иметь в основе автора. Иначе ничего не сработает. А автор руководствуется часто неосознаваемыми критериями.
Святослав Подгаевский. Да, своей интуицией. Абсолютно. ◆

Ольга Артемьева

МЕРТВЫЕ СРЕДИ НАС

Российские фильмы о зомби-апокалипсисе

На протяжении последних десятков лет – тех самых, когда хоррор в российском кино стал более или менее оформляться в самостоятельную эстетическую структуру, – любая дискуссия о жанре сводится к разговору о легитимности тех или иных сюжетов в контексте именно российского дискурса. Одним из успешных векторов развития в последние годы стал хоррор, обращенный к условно фольклорной традиции и задействующий пласт околомифологических сюжетов и существ. Эстетика хорроров, чуть более ориентированных на реальность, складывается в основном менее удачно: герои таких работ существуют в условном, безвоздушном пространстве, где настоящему ужасу просто негде зародиться.

С этой точки зрения жанр условного постапокалипсиса (не столь важно, по какой причине разразившегося) представляет идеальное поле для творческого осмысления особенностей современного российского социума. И в этом контексте «Эпидемия. Вонгозеро» Павла Костомарова, для которого эта работа стала полнометражным игровым дебютом, в общем, безусловное явление, хотя тенденция была заложена за несколько лет до этого. В российском телесериале «Лапси» Артема Аксененко (рабочее название проекта было «Зараза») симптомы лихорадки Западного Нила неведомым образом обнаруживались в Северной Карелии. Загнав героев-вирусологов на карельскую землю, авторы замыкали действие на полумифическом пространстве, где время остановилось и не действуют больше привычные законы жизни и смерти.

Постапокалипсис с зомби-подоплекой также оказался работоспособной конструкцией и в короткометражной

форме. В 2016 году Роб Сэвидж снял двенадцатиминутный «Рассвет глухих», отсылающий к классическим фильмам Ромеро не только названием (в оригинале Dawn of the Deaf), но и пронзительным взглядом на человеческую природу, которая, кажется, начала гнить задолго до того, как начала гнить плоть. И в том же году режиссер Василий Сигарев выступил с «Z» – как бы рекламой жилого комплекса в Москве «Заларт» в форме короткометражного фильма про зомби-пандемию. Эстетику апокалипсиса Сигарев решает в том числе с применением стилистически привычного для себя черного юмора. В качестве символа неизбывного ужаса современного российского общества привычно выступает Николай Басков – впрочем, эпизод с ним решен с такой всепобеждающей самоиронией со стороны всех участников действия, что, в общем, очевидно: символ ужаса он здесь

«Z», режиссер Василий Сигарев

весьма формальный. Да, Басков – это, безусловно, плохо, и все остальное вокруг тоже не сказать, что хорошо. Формально убежище в виде квартиры арт-класса противопоставляется миру в огне, но на деле этот мир в огне остается привычным и узнаваемым. Дымятся башни Москва-Сити, полиция и армия оперируют формулировками «гражданочка» и «не положено думать», зомби напирают – голопузые и в трениках, и только упорная женщина-мать (в исполнении Яны Трояновой) на чистом, не испорченном рефлексией энтузиазме – детям завтра в школу! – снесет все кордоны на пути к своей цели. Мазки тут, безусловно, грубые, но ни хронометраж, ни рекламная подоплека в данном случае другого не требуют. При этом в «Z» проявляется одна из самых ярких черт творчества Сигарева – самоидентификация российского менталитета как хронической неспособности быть шокированным чем-либо. Поэтому, когда навстречу героине в какой-то момент натурально выходит человек, охваченный огнем, реакция на это максимально естественная – ну бывает.

Практически прямую параллель можно провести с еще одной короткометражной черной комедией на схожую тему – фильмом Ивана Плечева «Темная ночь» (2017). Как и у короткометражки Сигарева, у «Темной ночи» есть рекламная подоплека – снят фильм был в рамках экспериментальной медиалаборатории «Яндекс. Такси». Соответственно апокалипсис застает героев в такси по ночной дороге из Подмосковья. Виталий Хаев, со времен «Изображая жертву» выступающий в роли символа коллективного мировоззренческого разочарования, в принципе, играет все то же – в этот раз умудренного опытом таксиста, совершающего геройства и рвущегося в кишащую зомби Москву не ради какой-то священной цели, а потому что сам акт движения – пусть и без определенного пункта назначения – уже символичен.

«Темная ночь», режиссер Иван Плечев

Показательны финальные кадры картины – снятая сверху панорама ночной трассы, над которой в отдалении огней возвышается Москва-Сити, максимально наглядно разделяя два мира.

Фильм «Эпидемия. Вонгозеро» Павла Костомарова тоже в некотором роде начался с решения формальной задачи – с адаптации известного романа Яны Вагнер в телесериал. В какой-то момент авторы приняли решение сделать полнометражный фильм, который должен выступить прологом к будущему телевизионному проекту. Интересно, что из национальных «ужастиковых» традиций, к которым наиболее сильно тяготеет фильм Костомарова (намеренно или нет, неизвестно), самой очевидной оказывается испанский хоррор. Это, возможно, не так уж удивительно: золотой стандарт испанского хоррора возник когда-то как реакция на систему запретов и ограничений доживавшей последние годы диктатуры Франко. В американской традиции ужас рождается в момент отклонения от общепринятой нормы, в испанском

хорроре он уже существует на периферии привычной картины мира. Для русского хоррора такая расстановка сил также максимально органична – когда на условного героя российского фильма ужасов что-то внезапно выпрыгивает, условный зритель пожимает плечами. В этом смысле открывающий картину сон героини Виктории Исаковой (сон ли? фантазия? видение будущего?) выглядит не столько данью жанровой традиции, сколько заявлением принципиально иного рода подхода – ужаса столичного мегаполиса, в котором современность и первобытное, языческое начало не примирить никакой реновацией, ужаса, который всегда с тобой.

Беда в «Эпидемии…» приходит в мир, который изначально враждебен и готов в любой момент окрыситься. Формально это заявляется

«Эпидемия. Вонгозеро», режиссер Павел Костомаров

экспозицией – представлением героев, двух семей, которые будто зеркалят друг друга. С одной стороны, Сергей (Кирилл Кяро; лицо актера в последнее время прочно олицетворяет собой «рефлексирующий средний класс»), который ушел от жены с сыном к собственному психологу (а у нее свой сын-подросток с Аспергером). С другой – Леня (Александр Робак), «хозяин жизни», у которого, по меткому замечанию дочери от первого брака, все то же самое – только вместо кабинета психолога стрип-клуб. Все некоторое время самозабвенно грызутся в разных комбинациях, при этом режиссер для каждого персонажа выбирает особый ракурс: на кого-то смотрит сверху, в кого-то чуть пристальнее вглядывается.

Когда-то в фильме испанских хоррормейстеров Жауме Балагуэро и Пако Пласы «Репортаж» группа пожарных, сопровождаемая девушкой-репортером и телеоператором, приехала по вызову в многоквартирную панельку – кому-то там вроде бы стало нехорошо. В сцене,

после которой действие слетает с катушек прямиком в ад, пожарные заходят в комнату и обнаруживают там странно улыбающуюся бабулю. Похожий трюк проворачивает в «Эпидемии…» Костомаров: место панельки занимает школа (вызывающая довольно очевидные ассоциации), вместо пожарных – военные, а вместо старушки – вжавшаяся в угол маленькая девочка. Ее улыбка в следующем кадре становится формальной точкой для того, чтобы реальность героев «Эпидемии…» окончательно стала макабрической, но понятно, что разлом произошел гораздо раньше (и уж конечно, до инцидента на детской площадке в начале фильма) – он просто был здесь всегда.

С «Репортажем» (и «Рассветом мертвецов» – правда, скорее Зака Снайдера, чем Джорджа Ромеро) картину Костомарова также роднит набранный в определенный момент темп, который, разогнавшись, хватает зрителя за горло и отпускает лишь в тот момент, когда в возможность вздохнуть, сделать передышку перестаешь верить. Для поддержания взятого ритма Костомаров где-то поступается точностью мотивировок – Сергей, герой Кяро, отправляется в карантинную Москву спасать бывшую жену с сыном, как только на его голову осуждающим перстом сваливается мудрый отец, отношения с которым тоже оставляют желать лучшего. Этот момент, впрочем, отходит на второй план, когда герой все-таки попадает в столицу (характерно, что ему для этого приходится в некотором роде изображать кусок мяса), которая внезапно оказывается такой, какой ее представляют многие в глубинах коллективного сознания. Это, без дураков, пугающее пространство, величественное и зловещее одновременно, где сквозь дым еще пробиваются оптимистичные городские огни, но уже решительно невозможно разглядеть чужих среди своих и угадать, из-за какого угла выпрыгнет очередная опасность. Над городом и ближайшим Подмосковьем между тем кружат снятые вполне в копполовском ключе вертолеты, призванные что-то контролировать в мире, контроль над которым давно утерян.

Интересно, что в тот момент, когда действие во второй половине фильма окончательно перемещается из столицы в Подмосковье, авторы избегают канонов социального хоррора, довольно очевидных для российского жанра. А там половина жителей мегаполисов с радостью поверит, что стоит отъехать на несколько сотен километров за МКАД, чтобы начался настоящий мрак и макабр (когда-то этот мотив с переменным успехом эксплуатировал дебютный фильм Дениса Нейманда «Жесть»). Вместо этого Костомаров выбирает ужас экзистенциальный: он начинается с того момента, когда, погрузившись в машины, герои выезжают на освещаемую только болезненно-огненным светом фар ночную дорогу.

Мотив дороги, пожалуй, основополагающий для жанра постапокалипсиса, не важно, с участием зомби, эпидемий или чего-то еще. К нему пришел в своих социологических поисках через жанр и главный его классик Ромеро: начав в «Ночи живых мертвецов» с попытки

героев забаррикадироваться, отгородиться от враждебного мира, он в конце концов приходит в «Дневниках мертвецов» к попытке спастись через движение – не важно, куда, к какому иллюзорному где-то, где, возможно, не так страшно; не важно к какой несуществующей цели. Самоцель здесь само движение, и лучшие современные образцы жанра (такие, как «Новая эра Z» Колма Маккарти и пронзительный фильм канадца Робина Обера «Голодные Z», по странному стечению обстоятельств прошедший мимо российского проката) этот мотив склоняют на разные лады.

Костомаров снимает свою дорогу ошеломляющим кадром с верхней точки. Потом понимаешь, что никакой другой ракурс в этой истории был бы невозможен. Весь этот продолжительный эпизод оказывается пугающим не только и не столько потому, что на дороге герои оказываются не одни. Настоящий, липкий и до боли знакомый ужас растет из понимания: из привычного пространства привычных же отношений – торгово-денежных, социальных, романтических – герои переместились в пространство первобытных, базовых понятий. И да – дороги назад нет, пути назад в самом буквальном смысле отрезаны и фатальны. Совершенно иное значение в этом контексте приобретает финал картины, в котором на первый взгляд легко заподозрить чужеродную данной истории религиозную риторику. Он рифмует мотив дороги, в маршруте которой, возможно, не обозначен пункт назначения со словами молитвы (произнесенными теми, кого сложнее всего заподозрить в склонности к религиозности), в которой, возможно, отсутствует адресат. Здесь нет осознанного выбора – герои фильма «Эпидемия. Вонгозеро» продолжают двигаться вперед, не задумываясь о том, куда они могут приехать, и молятся, не задумываясь о том, ответят ли им. И что, если все-таки не ответят? Ну бывает. ◆

Александра Архипова

ЗНАКОМЬТЕСЬ, ЗОМБИ – НАШ ДРУГ, РОДСТВЕННИК И ВРАГ

Александра Архипова – антрополог, кандидат филологических наук, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, член редколлегии серии «Антропология/Фольклор» Объединенного гуманитарного издательства (ОГИ).

Статья написана в рамках НИР РАНХиГС «Фольклор/постфольклор в культурном пространстве города XX–XXI вв.: нарративные и поведенческие стратегии».

Жил да был на острове Гаити простой крестьянский парень по имени Луис Озиас[1]. А потом он умер. Но на этом его история только началась. Через двадцать лет он, считающийся мертвым и похороненный безутешными родственниками, пришел в полицейский участок и обвинил своего старшего брата в типичном гаитянском преступлении: превращении в зомби. По его словам, добрый родственник заплатил местным зомбодеятелям, которые дали Луису специальный яд. Приняв его, ты в муках почти умираешь, потом через несколько часов тебя извлекают из могилы, опутывают веревками, ибо свежий зомби агрессивен, опаивают новыми порциями яда и отправляют работать на дальние нелегальные плантации сахарного тростника. Старшему брату просто были нужны бесплатные рабочие руки, а зомби говорить не могут, думать тоже, только едят и работают, а о страховке даже не заикаются. Зомби-нелегалы пришли в себя, только когда тайный зомбовладелец (старший брат Луиса) умер.

Этот кейс 1980 года как абсолютно достоверный разбирает этноботаник и антрополог Уэйд Дэвис. Он организовал три экспедиции на поиски зомби-зелья и написал статью[2], а потом знаменитую книгу[3], где он в деталях описывает нужные рецепты, в состав которых входят такие прекрасные компоненты, как жабья шкура. Главное составляющее зелья – тетродотоксин, вызывающий мышечный спазм и паралич. Открытие Уэйда Дэвиса вызвало большую дискуссию в медицинских[4] и антропологических кругах. Никто не спорит, что с помощью специальных ядов можно погрузить человека в состояние, близкое к смерти. Вопрос скорее в том, как люди-зомби контролируются потом (сам Дэвис пишет о том, что они поддерживаются в постоянном

1. Имя изменено Уэйдом Дэвисом, автором статьи. Видимо, герои истории соглашались общаться только на условии анонимности.

2. *Davis Wade*. The ethnobiology of the Haitian zombi // Journal of Ethnopharmacology. Vol. 9, Issue 1, 1983, pp. 85–104.

3. *Davis Wade*. The Serpent and the Rainbow. New York: Simon & Schuster, 1985. Эта книга легла в основу известного одноименного фильма Уэса Крейвена.

4. Эти вопросы к Дэвису задаются, например, в этой статье: *Kao, C.Y, Yasumoto T*. Tetrodotoxin and the Haitian Zombie. // Toxicon. 1986. No. 24: pp. 747–749.

психотическом состоянии) и, главное, зачем? Такой способ приобрести нелегальных работников выглядит как крайне сложный и дорогой процесс.

Но повторю еще раз, в этой статье мы не будем обсуждать правильный рецепт сделать из родственника зомби-слугу и даже медицинскую возможность этого. Главное для нас: эта уверенность в том, что человека можно превратить в зомби, является (или являлась в очень недавнем времени) частью фольклора и мифологии не только Гаити и Карибского бассейна, но встречается в представлениях и других народов, например у некоторых групп монголов. При этом зомби фольклорный, герой рассказов в юрте или в свайной хижине, создается сложным магическим образом для одной и той же цели: кому-то нужен слуга, выполняющий тяжелую работу и не требующий ничего взамен. Фольклорные зомби молчаливы и трудолюбивы: меньше всего их хозяевам надо, чтобы они в бешенстве бросались на людей и ели их мозги.

Совсем не так выглядит зомби, знакомый современному кинозрителю. Сколь мало мы ни смотрели бы «трэшевое кино», мы все равно знаем главные черты зомби: они одержимы идеей укусить и съесть как можно больше людей, а если не съесть, то заразить; убить их трудно, только выстрел в голову или огонь способны уничтожить живого мертвеца. Это совершенно не соответствует образу фольклорного зомби – молчаливого трудяги. Так откуда и зачем возникает современный образ зомби-разрушителя?

Фольклорист Микел Ковен предлагает применить к анализу фильмов о зомби классический для фольклористики (а может, и даже несколько устаревший) подход, который тем не менее дает интересные результаты[5].

5. *Koven Mikel*. Tradition and the International Zombie Film: The Movies. // Jeannie Banks Thomas, ed. Putting the Supernatural in its Place: Folklore, the Hypermodern and the Ethereal. Utah State Univ. Press, Salt Lake City, 2015, pp. 90–125.

«Белый зомби», режиссер Виктор Галперин. 1932

«Месть зомби», режиссер Стив Шекей. 1943

Исследователи фольклора с самого начала XX века и по сей день типологизируют сказки и мифологические тексты, выделяя ядерные повторяющиеся сюжеты. Так, существует более девятисот повторяющихся вариантов сюжета про злую мачеху и добрую падчерицу, но мы все равно легко опознаем в тайваньской истории сюжет сказки «Морозко». Эта занудная работа позволяет дать ответ на один простой вопрос: какие сюжеты воспроизводятся больше всего, откуда они пошли и в идеале – с чем связана популярность того или иного сюжета? Ровно этим путем пошел и Микел Ковен. Оказалось, что все девяносто шесть зомби-фильмов, вышедших в период с 1932 по 2014 год, укладываются в четыре основные нарративные стратегии, или четыре метасюжета.

Первый тип фильмов о зомби (Ковен называет его «белый раб») плотно основан на гаитянском фольклоре, точнее, на его рецепции в европейской и североамериканской традиции. Как правило, в таких фильмах, как, например, в «Белом зомби» (White Zombie; 1932), присутствует и принудительный труд, и любовный треугольник, а гаитянский колдун *бокор* пытается превратить женщину в покорную рабыню с помощью зомби-снадобья. По сути, история, рассказанная в начале этой статьи, могла бы быть сюжетом такого фильма. Зомби здесь скорее жертва, превращенная, но не заразная, и поэтому зритель отчаянно ей сопереживает. По-настоящему страшные персонажи здесь – это белые колонизаторы, которые прибегают и к физическому, и к магическому насилию ради власти над местным населением. Еще сильнее этот страх выражен в специальном подтипе этого сюжета о людях, превращенных в зомби не ради подневольного труда, но ради мести. В фильме «Месть зомби» (Vengeance of the Zombies; 1973) индийский колдун последовательно превращает в зомби тех, чьи предки были колонизаторами в Индии.

В 1940-е годы этот тип фильмов начинает конкурировать со вторым метасюжетом («армия зомби»). В фильмах этого типа нет страха быть превращенным в зомби, но зато есть страх быть внезапно атакованным армией мертвецов. В разгар войны снимается американский фильм «Месть зомби» (Revenge of the Zombies; 1943), где безумный ученый делает армию для «третьего рейха». Хотя Ковен про это и не

«Месть зомби», режиссер Леон Климовский. 1973

«Ночь живых мертвецов», режиссер Джордж Ромеро. 1968

говорит, армия врагов, состоящая из мертвецов, – это прекрасный способ дегуманизировать противника, представить его настолько нечеловеком, насколько возможно. Распространению этого метасюжета соответствуют устойчивые слухи[6], возникшие еще в разгар первой мировой войны, согласно которым у немцев есть подземные фабрики, на которых трупы убитых немецких солдат перерабатываются и идут на мыло, удобрения и даже в пищу. Германское правительство в этих слухах выглядит не просто каннибалами, но и садистами, заставляющими невинных людей нарушать моральные табу и невольно становиться каннибалами.

Популярная в годы второй мировой войны модель «армии зомби», созданных для какой-то цели, получила второе дыхание в 1960-е, во время вьетнамской войны, а третье – совсем недавно, после теракта 11 сентября 2001 года: в фильме «Усама: Живее всех живых» (Osombie; 2012) Усама бен Ладен вернулся из могилы и поднял из могилы мертвецов. Никакая симпатия к такому персонажу невозможна.

К этому типу примыкает другой близкий метасюжет – «зомби как ходячие мертвецы». Если зомби материальны (их можно убить взрывом), то зомби – ходячие покойники занимают своего рода экологическую нишу между призраками и материальными трупами.

Ходячий покойник, неуспокоенный мертвый, вызванный к жизни благодаря нарушению какого-то правила, – частый персонаж традиционного фольклора, который существует и до сих пор. В мае 2019 года в экспедиции в нижегородской деревне мне рассказали историю о том, как жена ждала мужа с Великой Отечественной войны и плакала по нему, не зная, что он уже давно был расстрелян в плену. И он пришел к ней. Дарил конфеты, шоколад, только просил плотно закрыть занавески и никому о его ночных визитах не рассказывать. Она начала сохнуть, вянуть, и знающие бабушки поняли, что дело нечисто. Они заставили бедную женщину все рассказать и показать его подарки: конечно, то, что она видела как конфеты, были козьи фекалии. Общей молитвой неуспокоенный дух удалось отвадить от дома прежде, чем он увел с собой безутешную вдову (хотя в приступе бешенства дом изрядно порушил). Но это русский фольклор о ходячих мертвецах. А вот

6. Возникли эти слухи, как потом стало понятно, из британского журналистского фейка: *Neander Joachim*. The German Corpse Factory. The Master Hoax of British Propaganda in the First World War. 2013.

«Слепые мертвецы», режиссер Амандо де Оссорио. 1971

«Могила живых мертвецов», режиссер Хесус Франко. 1982

в испанской саге ужасов «Слепые мертвецы» (La noche del terror ciego; 1971; El ataque de los muertos sin ojos; 1973; El buque maldito; 1974; La noche de las gaviotas; 1975) ходячие покойники – это духи рыцарей-храмовников, которые постоянно требуют жертв, иначе они начинают вредить людям.

Фольклорные ходячие покойники могут не только изводить своих родственников или требовать жертв. Одна из основных их функций – охрана кладов, особенно в скандинавском фольклоре. Именно эта роль досталась нацистским ходячим покойникам во французско-испанском фильме «Могила живых мертвецов» (La tumba de los muertos vivientes; 1982) и в норвежском фильме «Операция «Мертвый снег» (Død snø; 2009). Случайный прохожий, попавший в лапы таким «функциональным» зомби, будет съеден или просто убит, но ему не грозит роль стать зомби самому.

Метасюжеты двух первых основных сюжетных типов (34 процента всех фильмов) плотно связаны с традиционными фольклорными страхами: попасть под власть колдуна или нарушить правила общения с мертвыми (покуситься на собственность покойника или просто слишком много плакать по нему). Пока социальный порядок не нарушен, ничего плохого не происходит. Четвертый тип – «зомби-апокалипсис», начатый фильмом Ромеро «Ночь живых мертвецов» (Night of the Living Dead; 1968) – эксплуатирует совсем не эти представления: герои повествования ни в чем не виноваты, они не покушались на клад и не залезали в заброшенный бункер, в общем, не нарушали никаких правил.

И именно этот метасюжет с большим отрывом побеждает в эволюционной гонке сюжетов: он встречается в 58 процентах фильмов о зомби (то есть больше, чем три предыдущих типа в совокупности). Главный вопрос, который читатель должен задать: почему? Микел Ковен избегает ответа на этот вопрос, а между тем он принципиален, и, как мне кажется, его надо искать не в самой нарративной стратегии, а в том, какие страхи она эксплуатирует теперь.

Начиная с 1970-х годов городских жителей в странах Западной Европы и Северной Америки охватывает страх инородного, заразного

Операция «Мертвый снег», режиссер Томми Виркола. 2009

«Усама: Живее всех живых», режиссер Джон Лойд. 2012

вторжения в свое тело. Причем агентом заражения оказывается твой чужой сосед (именно поэтому в начале фильма герою не надо далеко ехать: на него обязательно нападет сосед, жена или близкий друг, ставший ходячим мертвецом). Городские легенды 1960–1970-х годов массово рассказывают о китайцах и мексиканцах, которые добавляют свою зараженную сперму в соусы в этнических ресторанах[7]. Городские легенды 90-х – о том, как больные СПИДом в публичных местах специально втыкают зараженные опасной болезнью шприцы прохожим.

И даже право медицины на твое тело уже не является бесспорным. В 1998 году британский врач Уэйкфилд в медицинском журнале The Lancet публикует небольшое исследование детей-аутистов (позже неоднократно признанное ошибочным), согласно которому аутизм у детей могут вызывать прививки от кори. Это спровоцировало новую борьбу с вакцинацией по обе стороны океана. К 2009 году более 10 процентов американских родителей отказываются прививать детей и вдвое больше родителей откладывают прививки[8]: как следствие в Англии и в США дети начинают снова умирать от кори. И ровно в это десятилетие снимается фильм «Я – легенда» (I Am Legend; 2007), действие в котором начинается с создания чудодейственной прививки от рака. Именно она превращает людей в зомби. Зомбирование – это новая болезнь. Если мы мысленно уберем слой крови, то увидим, что кинематографические зомби выглядят как люди, зараженные болезнями, похожими на бешенство и энцефалит: странная шаркающая походка, мышечные спазмы, пена изо рта, а также повышенная агрессия на пике развития болезни (для бешенства).

Так устроена эволюция образа зомби. Старые страхи больше не актуальны. Четвертый метасюжет использует то, что больше всего волнует жителей большого города, – боязнь быть отравленным и зараженным через еду или прививку. Стать зомби – вот главный страх современного человека. ◆

7. *Henken Elissa R.* Escalating Danger in Contemporary Legends. // Western Folklore, Vol. 61, No. 3/4 (Autumn, 2002), pp. 259–276.

8. См.: *Бразертон Роб*. Недоверчивые умы. Чем нас привлекают теории заговоров. М., «Альпина нон-фикшн», 2017.

Антон Долин

АНДЕРГРАУНД

«Мы»
Us
Автор сценария, режиссер
Джордан Пил
Оператор Майк Гиулакис
Художник Рут Де Йонг
Композитор Майкл Эбелс
В ролях: Лупита Нионго, Уинстон Дьюк, Элизабет Мосс, Тим Хайдекер, Шахади Райт Джозеф, Ивен Алекс, Яхья Абдул-Матин II, Анна Диоп, Кали Шелдон, Ноэль Шелдон и другие
Monkeypaw Productions, Dentsu, Fuji Television Network
США – Япония
2019

Все давно привыкли, но есть в этом какой-то неуютный парадокс: в кино самое страшное случается на отдыхе, на каникулах, во время праздника. Контраст работает безотказно. Стоит расслабиться, и из-за угла тут же появится маньяк, монстр, чудо-юдо с колюще-режущим. Так и фильм «Мы» после титров открывается безмятежной панорамой с машиной, едущей по пустому шоссе куда-то в направлении летнего домика. В автомобиле семейство Уилсон, дети мирно спят на задних сиденьях, на передних родители наслаждаются ритмом нового шлягера *I like that* модной дивы Жанель Монэ, жизнелюбивый гимн афроамериканской самости с повторяющейся строчкой *I don't really give a fuck if I was just the only one*. Песня прервется резко, когда Уилсоны прибудут на место назначения, к бабушкиному дому, где дети проводили и прошлое лето, а их мама Аделаида – главная героиня фильма – давненько не была по ряду пока еще не раскрытых причин, а теперь, после смерти родителей, вернулась. Тут выяснится, что каждый из них вовсе не *единственный*. Из подземелья полезут двойники, отпуск обернется обещанным кошмаром.

Впрочем, Аделаида об этом подозревала давно – недаром у нее осталось воспоминание (пролог фильма) из детства на пляже в Санта-Крус, неподалеку отсюда. Они с родителями пошли вечером расслабиться в парк развлечений, и она оказалась в комнате ужасов, заблудилась в лабиринте зеркал и встретила свое ожившее отражение. Испугалась на всю жизнь, на несколько лет даже перестала говорить, но со временем вылечилась банальной терапией – родители отдали ее в студию танца. Научившись контролировать свое тело, постепенно девочка вернула речь. Будьте осторожны в парках аттракционов! Каникулы – всегда опасность и угроза;

←
«Сияние», режиссер Стэнли Кубрик

утратив бдительность, человек становится особенно уязвим (об этом расскажут жертвы «Техасской резни бензопилой», «Пятницы, 13», «Пункта назначения» и сотен других слэшеров).

Режиссер, сценарист и продюсер фильма «Мы» Джордан Пил, конечно же, все эти фильмы смотрел и выучил почти наизусть. Причем не ограничился подростковыми B-movies. Зачин с машиной на шоссе – оммаж «Забавным играм» Михаэля Ханеке, которые откликнутся и в пародийной сцене с едва заводящимся катером (на таком же двое убийц в австрийском фильме везли на казнь последнюю жертву, но Уилсоны у Пила не так беззащитны). Мальчика зовут Джейсон, как убийцу в хоккейной маске, и он тоже не расстается с маской; на пляже он же носит футболку со спилберговскими «Челюстями». Где-то рядом зловеще покрикивают чайки, прямо как в хичкоковских «Птицах». У соседей Уилсонов, Тайлеров, девочки-близняшки – в точности как в «Сиянии» Кубрика. У зловещих двойников по одной кожаной перчатке на руке – как у Фредди Крюгера, и вдобавок яркие комбинезоны, как у заключенных Гуантанамо; кошмары реальной жизни тоже приходят в нашу жизнь из кино и телевидения, в конце-то концов.

«Мы» – настоящий каталог цитат, которые раздражают не только своей густотой, но и вызывающей нефункциональностью. Джейсон не безумец и не убийца, близнецы просто близнецы, птицы безобидны, перчатки и комбинезоны более или менее бессмысленны, в море не водятся акулы. Пил не компилирует привычные ужасы, а будто вычеркивает их из своего (и нашего) списка. В каждом кадре ложный след. Да и сам фильм при всей мнимой прямолинейности запутывает, сбивает с толку. Пил, пришедший в кинематограф из комедии и телевидения, как и в своем нашумевшем дебюте «Прочь», формирует серую зону между смешным и жутким, балансируя на грани пародии и фобии, рассудочности и сюрреализма, злободневности и гротеска. И на этой зыбкой территории препарирует один из фундаментальных страхов человечества, когда-то виртуозно описанный отцом американского ужаса Эдгаром По: страх столкновения с двойником.

Речь о хрестоматийной новелле 1839 года «Вильям Вильсон» – не случайно же Пил позаимствовал нарочито невыразительную, стертую фамилию ее героя (Will-son – «сын воли», обыгрывается зависимость воли двойника от действий и движений его прототипа). Тот во всем соревнуется со своим загадочным двойником, носящим то же имя, и эта неравная борьба губит его – убивая на поединке доппельгангера, Вильям поражает самого себя. Мотив двойничества стал одним из ключевых в литературе и культуре романтизма, перейдя в кино. Породивший несколько римейков «Пражский студент» (1913) Пауля Вегенера и Стеллана Рюэ, снятый по отдаленным мотивам «Вильяма Вильсона», принято считать первым фильмом ужасов в истории. Так что можно считать, что начитанный и насмотренный Пил в своей второй картине воздвигает настоящий памятник любимому жанру, начиная с основы основ.

«Мы», режиссер Джордан Пил

Памятник – ведь это тоже двойник изображенного лица или явления. Фильм «Мы» похож не столько на хоррор, сколько на двойник хоррора, заимствующий массу растиражированных классических приемов, но сдвигающий их семантическую нагрузку: уходит прямой смысл, остается лишь инерционная тревога. Впрочем, в сюжетном стержне Пил напрямую наследует По (Льюису, Гофману, Достоевскому и множеству других исследователей двойничества): природа доппельгангеров остается принципиально непроясненной, именно этим вызывая страх. Смешно, что эту иррациональность многие ставили фильму в укор. Пил невозмутимо обходится двусмысленными намеками на правительственные эксперименты, из-за которых в туннелях под нашими городами поселились бесчисленные двойники, связанные с нами невидимыми нитями. Глумливая «разгадка» звучит так же сомнительно, как мелькающая в фильме раз за разом библейская цитата из книги пророка Иеремии: «Посему так говорит Господь: вот, Я наведу на них бедствие, от которого они не могут избавиться, и когда воззовут ко Мне, не услышу их». Кажется, в сценарий этот стих включили только потому, что он 11-й по счету в 11-й книге. «Иеремия, 11:11» – такой плакат держит бездомный бродяга в начале, а потом в кульминации фильма – умноженные четырехкратно единицы (в фильме четверо главных героев) смотрятся эффектно. Когда они же выскакивают на электронном будильнике в спальне Уилсонов, аккурат перед явлением двойников, зритель невольно вздрогнет.

А потом на темной дорожке у дома появятся четыре силуэта. Соседи или незнакомцы? На вопросы не отвечают, на угрозы не реагируют, а потом буквально окружают дом и вламываются туда (полиция на звонок о помощи реагирует рассеянно и так и не появляется – закон

«Мы»

жанра!). Когда четверо чужаков в ярких комбинезонах и кожаных перчатках, на каждом по одной, с ножницами в руках расположатся в каминной и зажгут огонь – электричество, как положено в таких случаях, само собой вырубилось, – то усаженные незваными гостями на диван Уилсоны зададут наконец вопрос: «Люди, да кто вы?» И тут же сами ответят: «Это мы».

Это блестящая, самая выразительная и сложная сцена фильма – единственная, в которой все четверо главных героев оказываются в одно время в одном месте, а каждый из актеров играет соответственно по две роли. Аделаида, она же Ред (Красная): Лупита Нионго показывает одновременно красоту и самоконтроль своей героини и скрытое за этим безумие вкупе с желанием деспотически контролировать окружающих. Добряк и здоровяк Гейб (Уинстон Дьюк) отражается в жестоком и тупом гиганте Абрахаме; патриарх, как иначе. Умная и быстрая спортсменка Зора (Шахади Райт Джозеф) встречается с Умброй (Тенью), на чьих устах застыла зловещая улыбка. Застенчивый Джейсон (Ивен Алекс) с неработающей зажигалкой в руке – с мальчиком-пироманом Плутоном, скрывающим под страшной холщовой маской обожженное лицо малолетнего повелителя подземного царства. Нарочито трафаретный подготовительный этап, основанный на ожидании события, завершен; серия поединков и погонь с некоторым количеством шокирующих сцен жестокости и остроумных трюков еще впереди. Здесь и сейчас – центр внимания. Мы уже видим, в чем опасность, хотя еще не представляем ее точного характера и причин.

Нужно ли знать эти причины – вот в чем вопрос. Тема двойничества не только память о романтизме, но и излюбленный мотив модернизма. В первых сценах фильма Пил прямо цитирует «Воспроизведение запрещено» (другая версия перевода умышленно двусмысленного

названия – «Запретная репродукция»), картину 1937 года Рене Магритта, на которой человек смотрит в зеркало, но видит там лишь себя со спины – таким образом, лицо героя картины от зрителя скрыто. Отдельным сюрреалистическим демаршем становится звучащий на начальных титрах хорал Майкла Эбелса, слова которого – имитирующая латынь тарабарщина. В сюрреализме объяснение не нужно, оно остается на совести не автора, а интерпретатора; угрожающая абсурдность парадоксального образа самодовлеюща и самостоятельна. Туманность как причин, так и символического смысла возникающих из ниоткуда двойников может быть воспринята как слабость или как достоинство «Мы», бесспорно одно: она заложена в фильм сознательно.

Возможно, это бунт Пила против навязанного ему амплуа социально-политического режиссера. Он волей или неволей входит в плеяду «нового черного кино», столь любимого нынешним реформированным «Оскаром» (Пил стал его лауреатом за сценарий фильма «Прочь»). Вспоминаются Стив Маккуин, выведший на экран в фильме «12 лет рабства» Лупиту Нионго; Барри Дженкинс с лиричным «Лунным светом», где сыграла упомянутая выше Жанель Монэ; Райан Куглер с его эволюцией от ультранезависимого кино формата «Санденса» до марвеловского блокбастера, впрочем, не менее политически заряженного: между прочим, Нионго и ее экранный партнер по «Мы» Дьюк встретились именно на площадке «Черной Пантеры» Куглера. И конечно же, их общий духовный отец Спайк Ли, которого Пил как один из продюсеров вывел на очередной виток славы с политической комедией «Черный клановец». Фильмом о масках, двойниках и мнимостях, напоминающим о рождении американского кино из духа расистского «Рождения нации», в котором впервые примерили свои экранные колпаки «рыцари» ку-клукс-клана.

На этом фоне «Мы» кажется картиной color blind: семья Уилсон черная, но могла быть и белой, не так ли? Во всяком случае, никакой метафоры расизма из фильма не выжать, как ни тужься. Однако считать цвет кожи героев незначительной деталью – ошибка. Белые Тайлеры (маму, обобщенную пародию на сытый средний класс, играет Элизабет Мосс) – своеобразные двойники Уилсонов, более обустроенные и более беспечные. Поэтому доппельгангеры уничтожают их без труда, в то время как Уилсонам удается и ускользнуть, и одержать победу. Черные более приспособлены к жизни и даже в расслабленной обстановке каникулярного лета всегда настороже. Эту черту черной чувствительности и исследует Пил в «Мы». Говоря иначе, задается вопросом: если (допустим) расовое неравенство в обществе преодолено, значит ли это, что мир хотя бы чуть-чуть приблизился к справедливости и та опаска, с которой в карикатурном «Прочь» чернокожий парень смотрел по сторонам, попав в благополучный белый район, ушла в прошлое? А потом сам отвечает: сегрегация непреодолима и даже необходима людям. Там, где есть благополучные и довольные, обязательно найдутся обделенные и разгневанные. Счастье всегда за чей-то счет.

Фильму «Мы» предпослан странный эпиграф – в нем сообщается, что под территорией США располагаются тысячи миль подземных туннелей; назначение многих из них неизвестно. Доппельгангеры живут в таких туннелях: незаконнорожденные дети одного из секретных правительственных экспериментов брошены на произвол судьбы и обречены слепо, как автоматы, повторять движения своих прототипов с земной поверхности, пока Ред не выведет их наружу, чтобы поквитаться за неравенство. Эпиграф не только непосредственно отсылает к сюжету, но и напоминает о бестселлере последних лет – собравшем в Штатах все престижные литературные премии романе Колсона Уайтхеда «Подземная железная дорога». Его действие происходит еще до Гражданской войны; главная героиня – потомственная рабыня – бежит с рабовладельческого Юга на свободный Север при помощи тайной сети скрытых под землей железнодорожных путей, созданной аболиционистами. Подземная железная дорога существовала в середине XIX века на самом деле, хотя не была ни подземной, ни железной, а просто так называлась: Уайтхед овеществил метафору.

А Пил вывернул ее наизнанку. В его мире подземные туннели – зеркальное отражение видимой нам реальности, ее негатив. Под корой цивилизации, которая кажется нам благополучной и почти гармоничной, непременно будут скрываться униженные и подавленные, дети подземелья. Может, и не черные – цвет кожи, как и говорилось, не так важен, – но все равно темные, теневые. «Жила-была девочка, и у нее была тень», – начинает свою зловещую сказку Ред, оказавшись лицом к лицу с Аделаидой. Так устроен человек. Так сделана Америка.

В вашингтонском Национальном музее американской истории есть этаж, полностью посвященный рождению нации – пусть и не на гриффитовский манер. На первой же витрине посетителя приветствует самоочевидный каламбур, который могут не прочитать зрители фильма «Мы» вне Америки. Us – это «мы», но также это US – Соединенные Штаты. «How did we become US?» – задает немой риторический вопрос спрятанная за витриной статуя Свободы. И отказывается дать прямой ответ (которого не существует), подменяя его несколькими. «Некоторые из нас уже были здесь»… «Некоторые из нас приплыли сюда сами»… «Некоторых из нас доставили сюда силой»… Зато Ред не долго думает, давая своим пугающе скрипучим голосом ответ на вопрос Уилсонов «Вы кто такие?» «Мы – американцы», – торжествующе констатирует она. Добавим от себя: еще вчера подземные нелегалы, они надеются получить официальный статус, порешив свои более удачливые копии и заняв их место.

Однако, будучи насквозь американским фильмом, «Мы» выходит далеко за пределы национальной проблематики. Как известно, центральный конфликт сегодняшнего мира построен на диалоге с Другим (идет ли речь о религии, национальности, расе или уровне достатка): от попыток понять его и сродниться с ним до прямой конфронтации. Другой, он же Чужой, любимый герой, по сути, любого фильма

«Мы»

ужасов. Ненормальный или пришелец, животное или монстр, демон или зомби – источником страха всегда является кто-то внешний, посторонний; не-я. Пил наглядно показывает, что устранение или приручение Других не может быть выходом, поскольку самый глубокий и затаенный страх – боязнь самого себя, которого мы в воображении представляем враждебным Другим. Этот он/я и есть самый глубокий подземный туннель – наше подсознание.

Справедливость и своевременность пессимистичной картины мира подтверждается невольными рифмами фильма Пила с еще одним классическим образцом жанра. В первой же сцене, в парке развлечений на берегу, маленькая Эди получает от папы подарок – выигранную в тире футболку с «Триллером» Майкла Джексона (среднеметражный клип тоже был каталогом поджанров хоррора, как и «Мы»); на дворе 1986 год, время невинности, которая вот-вот кончится. Эта футболка станет в ошарашивающей развязке фильма важнейшим сюжетным элементом; она же – указание на нераздельность страшного и любимого, кумира и чудовища. Совпадение выхода «Мы» с документальным фильмом «Покидая Неверленд», вернувшим в повестку дня обсуждение вопроса возможной педофилии Джексона, представляется пророчески точным. Точно таким же образом в картине Пила идеалистическая акция против голода во всем мире «Руки через Америку» в кульминации обернется удушающими объятиями двойников, вознамерившихся захватить мир. Не так же ли часто гуманистические поползновения американских властей прочитываются остальными как завуалированная благими целями политика захвата и подчинения?

В перечне процитированных в «Мы» фильмов ужасов нет одного – возможно, самого важного. Маска обезьяны, с которой не расстается Джейсон, отсылает к Кинг Конгу; великая и ужасная обезьяна не

случайно упоминается и в песне *Luniz I got 5 on it*, музыкальном лейтмотиве картины. Кинг Конг, когда-то бывший метафорой черного зверя – или просто чернокожего, – посягающего на белую красавицу, со временем стал обобщенным символом неконтролируемого животного начала. Маска и лицо меняются местами; звериная сущность доппельгангеров, которые только рычат и не способны (кроме Ред) изъясняться по-человечески, пугает больше, чем непосредственная угроза смерти от их рук. Приходит на ум и «Планета обезьян», не случайно воскрешенная в новейших интерпретациях и пользующаяся огромным спросом антиутопическая притча о том, как люди и обезьяны поменялись местами. И это касается, конечно же, не одной Америки, но всего человечества.

Смотря «Мы» невнимательно или вовсе не досмотрев до конца, немудрено прочитать за ним чуть ли не фашистскую доктрину социального превосходства: более быстрые, разумные, приспособленные герои все-таки побеждают своих диких, нелепых, инфантильных двойников; по меньшей мере, ускользают от них. Но финальный сюжетный твист ставит все на свои места. Выясняется, что Аделаида – эталон современной женщины, правящей в семье, самостоятельной, успешной и умной, – на самом деле вовсе не прототип, а когда-то тайно вырвавшийся на поверхность двойник, занявший место похищенной девочки. Кто же она, ненастоящая Аделаида, но подлинная жена собственного мужа и мать собственных детей – своя или чужая? Враг или друг? Она и сама не ответит на этот вопрос. Тем не менее, уничтожив в честном поединке свое второе «я» (теперь она just the only one), Аделаида чувствует потерянность и одиночество.

«Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я! Но если это так, то кто же я в таком случае?» – размышляла в известной сказке Алиса. Пил не забывает и Кэрролла: в подземелье, куда проваливается Аделаида, живут копии людей и питаются исключительно белыми кроликами – здесь тебе и Страна чудес, и Зазеркалье разом. «Мы» ставит последний вопрос: лучше ли вытащить себя из сна или остаться в иллюзорном пространстве, где всё – вроде бы – в порядке? И стоит ли вообще просыпаться, если по пробуждении ты можешь оказаться не собой, а собственным отражением? ◆

Станислав Луговой

ДРЕВО СМЕРТИ

«Реинкарнация»
Hereditary
Автор сценария, режиссер Ари Астер
Оператор Павел Погожельский
Художник Грейс Юн
Композитор Колин Стетсон
В ролях: Тони Коллетт, Гэбриел Бирн, Алекс Вулф, Милли Шапиро, Энн Дауд, Мэллори Бехтель, Кристи Саммерхейс и другие
Palm-Star Entertainment
США
2018

И сквозь сон, казалось, один, безымянный сторожил сон спящих. Кто он? Как его имя? Откуда он и зачем пришел? Он стоял на площадке, приотворял дверь и, бескостный, тихонько на цыпочках подходил к кроватям.
Антонина и Дениска, перевертываясь на другой бок, раскрывали свои испуганные глаза под огромными, сверлящими огоньком его острыми глазами.
…голова у него, будто не на шее – на винте, все поворачивалась, не находила она себе места, все поворачивалась, как на винте. Длинные тонкие губы его – отвратительные, чуть улыбались.
– Он, – бормотал Дениска.
– Он, – повторяла Антонина.

Алексей Ремизов. «Чертик». 1906

С первых же кадров мы понимаем, что в мире «Реинкарнации» все не то, чем кажется. Камера поворачивается от окна, в котором виднеется дом на дереве, панорамирует через мастерскую мимо коллекции тщательно выстроенных кукольных домиков и ныряет в миниатюрный интерьер одного из них, населенный живыми людьми, которые собираются на чьи-то похороны. Начальная, искажающая перспективу сцена сразу

«Реинкарнация», режиссер Ари Астер

задает тон: зловещие силы – те, что сильнее, те, что нами управляют, – уже все сделали, выстроив вокруг нас уютную диораму, которую мы ошибочно принимаем за жизнь.

Впрочем, первый эпизод служит и вполне прагматичным целям, демонстрируя сферу занятости создателя автобиографических миниатюр Энни Грэм (Тони Коллетт) и ее подготовку к очередной выставке. Все миниатюры глубоко личные; это ее мир, ее жизнь. Сейчас она как раз доделывает хоспис, где умерла ее мать. У Энни накопилось много впечатлений для творчества. Ее отец, впавший в депрессию, покончил с собой, уморив себя голодом. Старший брат повесился, обвинив перед этим мать в том, что она «пытается засунуть в него других людей». А сама мать, страдавшая раздвоением личности, плавно перетекающим в деменцию, стала жертвой рака. Собственно, именно на ее похороны и собираются обитатели то ли настоящего дома, то ли кукольной диорамы. Кроме Энни в доме живут ее муж-психиатр Стив (что, учитывая массовые проблемы с психикой у всей семьи, наводит на мысли о возможном нарушении врачебной этики), их сын-подросток Питер и дочь Чарли, обладательница крайне необычной внешности, серьезных проблем со здоровьем и удивительных талантов: много рисует и может, например, отрезать ножницами голову мертвому голубю, чтобы пристроить ее на самодельную игрушку. Бабушка была для Чарли самым близким человеком.

Похороны матери поначалу приносят Энни облегчение, а прощальные слова превращаются в скрытое перечисление личных обид. Она с удивлением отмечает небывалое скопление незнакомых людей, пришедших проститься с покойной, и признает, что «ничего не знала о ее досуге» – между ними установилась дистанция, которая прервалась с рождением внучки. Но, если не лезть в личную жизнь матери,

вспоминает Энни, она была самым добрым и любящим человеком на свете. А теперь лежит в гробу с загадочным символом на подвеске.

На первый взгляд фильм обладает всей необходимой «ужасной» атрибутикой. Все элементы знакомы и даже чрезмерны: привидения, сотканные из теней и стоящие по углам комнаты; неестественно искривленные тела; сидящие на потолке одержимые женщины в белых одеяниях; спиритизм; сатанинские письмена; треугольники, начертанные на полу спальни; страшная девочка, неприятно цокающая языком, и даже неизменный детский мяч, выкатывающийся из темноты. Кажется, что режиссер фильма Ари Астер с энтузиазмом, свойственным дебютантам, попытался втащить в свою картину все, что успел узнать о фильмах ужасов. Но из всего этого сбивающего с ног коктейльного излишества получается в итоге довольно стройное упражнение в стиле.

При этом «Реинкарнация», конечно, никакой не фильм ужасов, а самая настоящая жестокая семейная драма. Недаром в числе картин, повлиявших на его творческий замысел, Астер называет не только попадающие в категорию ужасов «Ребенка Розмари» Поланского и «А теперь не смотри» Роуга, но и психологические драмы, разворачивающиеся в узком семейном кругу, – «Шепоты и крики» Бергмана и «Обыкновенных людей» Редфорда.

В результате самым страшным эпизодом фильма становится не выпрыгивающая из тьмы героиня, находящаяся во власти демона, и не левитирующие обезглавленные трупы, а сцена семейного ужина, в которой мать и сын намеренно провоцируют друг друга, чтобы предаться самоуничтожению, изливая один на другого ядовитые потоки обид и унизительных обвинений. «Реинкарнация» – фильм о том, как травмирующее чувство вины проникает в корни семейного древа, разлагая его изнутри.

Формально фильм находится в границах классической модели готического хоррора: семья, противостоящая сверхъестественным силам, поселившимся в замкнутом пространстве дома. Примеров картин с такой конструкцией великое множество – от «Призрака дома на холме» через «Ужас Амитивилла» и «Полтергейст» к «Паранормальному явлению», «Заклятию» и «Астралу». В этих фильмах семья разрушается из-за внешнего вмешательства зловредных демонических сущностей. Сущности вселяются в героев, убивают близких, похищают детей, вылезают из телевизора. Сущности смертельно опасны и крайне неприятны в общении. Сущностям необходимо противостоять, следует вызвать экзорциста, провести обряд очищения, найти в подвале дома тайные захоронения, искупить грехи. Короче, нужно что-то делать, как-то спасаться. И спасать семью в первую очередь, потому что семья – оплот всего.

«Реинкарнация» довольно долго мимикрирует, притворяясь фильмом того же ряда, пока не обнажает наконец главную свою особенность. Зло здесь не внешнее явление. Зло притаилось в колыбели неврозов, заразе душевных терзаний, недомолвок, ревности и упрямой нелюбви, искажающей героев до неузнаваемости. В семье. Семья и есть зло.

Тема семьи как бесперебойного источника кошмара, приводящего к неминуемой трагической развязке, проходит через творчество Астера четкой линией начиная с его первой причудливо препарирующей миф об Эдипе короткометражки «Кое-что странное о Джонсонах» (2011), в которой сын подвергает отца регулярному сексуальному насилию, тогда как мать старательно делает вид, что ничего не происходит. Его же «Мюнхгаузен» (2013) повествует об охваченной приступом гиперопеки матери, подсыпающей своему сыну яд в еду лишь для того, чтобы тот не уехал от нее в колледж.

«Реинкарнация» также представляет собой крайне негативный взгляд на традиционный институт семьи. Повествование, сформированное из затаенных обид героев и их неумения разговаривать друг с другом, из скандалов, вызывающих ненависть, плавно перерастает в сюжет о тотальном непонимании и недоверии. Кажется, что фильм находится в родстве скорее с болезненными отношениями матерей и дочерей из текстов нашей Людмилы Петрушевской, чем с «Ребенком Розмари», сравнение с которым стало общим местом. Женская линия семьи явно патологическая и представляет собой единую непрерывную цепь. Не случайно точным переводом названия фильма Hereditary будет не кардинально искажающая смысл «Реинкарнация», а «Наследственность». Зло в фильме передается исключительно через женщин, наряду с творческими способностями. Мать – художник-миниатюрист, дочь тоже все время рисует и мастерит жутковатые фигурки, бабушка вроде как плела симпатичные придверные коврики с эзотерическими орнаментами и именами друзей и близких. Дочки-матери здесь одно целое, как двухголовая женщина в пьесе «Бифем» той же Петрушевской. Они и есть «наследственность», причем довольно скверная.

Мужчины фильма – откровенно слабые и почти второстепенные персонажи. Муж-психиатр безуспешно пытается сохранить мир и спокойствие в семье, впрочем, вплоть до патологии: даже когда ему звонят с кладбища и говорят, что могила его тещи осквернена и тело ее бесследно исчезло, он предпочитает абсурдно скрыть этот факт от жены, мотивируя это тем, что «не хочет ее беспокоить».

Материнская любовь самая деятельная: кормить, воспитывать, контролировать, дисциплинировать, разрешать жизненные проблемы, карать и одаривать. По части любви у Энни явно наблюдается наследственность, впитанная с молоком матери. Отношения с детьми неосознанно строятся по принципу «вещь – хозяин». Ни в коем случае не в том смысле, что она их не любит. Любит, и даже очень. Но, вероятно, не получив от матери достаточной любви в детстве, она не вполне представляет себе, как ею правильно распоряжаться. Она стремится к созданию столь же идеального управляемого мира, как на ее миниатюрах, а переживания детей, стоящих на пути, ее не сильно волнуют, как хозяина не должны волновать чувства созданной им вещи. С этого и начинается трагедия. Дочь все время твердит, что хочет к умершей

«Реинкарнация»

бабушке, и говорит, что о ней больше никто не сможет позаботиться. Энни нервно пытается ее убедить, что в состоянии стать для нее опорой. «А что будет, когда ты умрешь?» – спрашивает Чарли. Смерть в планы Энни не входит, и она принимается за упорядочение жизни своих детей.

Старший сын Питер – он в сложном переходном возрасте – собирается на подростковую тусовку и спрашивает разрешения у матери. Мать с плохо скрываемым раздражением разрешает ему поехать, но при условии, что он возьмет с собой младшую сестру (которая не очень-то и хочет). Представить себе бóльшую родительскую подставу для подростка сложно. Но мама всегда лучше знает, что дети должны и что им нужно. Дочери нужно общаться с другими детьми, а сыну необходим дополнительный стимул, чтобы не употреблять алкоголь на вечеринке. Энни явно не стремится признавать за своими детьми право на собственную жизнь, для нее это равносильно потере подконтрольной территории. Интересно, что когда-то она сама смогла временно выйти из манипулятивной сферы влияния матери, прекратив с ней общение на несколько лет, вплоть до рождения дочери. Теперь Энни явно страдает не только от не высказанных матери обид, но и от чувства вины перед ней. Кажется, что, допустив бабушку к воспитанию внучки, Энни принесла нечто вроде искупительной жертвы.

Как бы то ни было, для любого нормального подростка вечеринка с сестрой в нагрузку лучше, чем остаться совсем без вечеринки. Брат с сестрой садятся в машину и отправляются навстречу веселью, проезжая мимо столба, на котором начертан тот же таинственный символ, что был на подвеске покойной бабушки. Быстро оставив Чарли на милость шоколадного торта, Питер отправляется курить траву вместе с вожделенной одноклассницей. В торте оказываются измельченные орехи, на которые

«Реинкарнация»

у Чарли аллергия. Она впадает в анафилактический шок, и вечеринка для нее и брата заканчивается. Задыхаясь на заднем сиденье мчащейся в больницу машины, Чарли открывает окно, высовывает голову и лишается ее после удара о столб, стоящий на обочине, – скорее всего, тот самый, на котором был начертан таинственный знак, идентифицируемый в интернете как печать короля Пеймона, одного из князей ада.

Дальше все, как говорится, дело техники. Борясь с депрессией, Энни думает вернуться в собрание скорбящих, специализирующееся на групповой терапии для тех, кто потерял близких. Она уже была там после смерти матери. Припарковавшись неподалеку и раздумывая о правильности своего решения, она встречает дружелюбную, но несколько навязчивую женщину по имени Джоан (Энн Дауд). Джоан недавно потеряла сына и внука. Они сближаются. После одной из случайных встреч Джоан приглашает Энни домой, где устраивает спиритический сеанс, на котором, кажется, контактирует со своим мертвым внуком. А потом просто вручает шокированной Энни доску для вызова умерших и набор заклинаний.

Перебирая личные вещи усопшей матери, Энни натыкается на книгу по спиритуализму и вложенную в нее записку, в которой сказано, что «наши жертвы померкнут на фоне нашей награды». Наряду с периодически попадающими в кадр странными надписями на обоях это одна из подсказок, одна из примет всех грядущих событий, на которые никто не обратит никакого внимания. Не по причине недальновидности, а просто потому, что человек в принципе не способен считывать окружающую его реальность. Да и смысла в этом нет. Все давно предрешено.

Подчеркивая роковую безысходность, Астер играет со зрителями в неглупые, но не самые изящные поддавки: во время школьного урока

обсуждаются трагедия Софокла «Трахинянки» и ее главный герой Геракл, в силу своей гордыни игнорирующий знаки судьбы. В другом эпизоде, когда во время урока телом Питера завладевают демонические силы, режиссер вновь прибегает к мифологическим подсказкам. На сей раз мы слышим фрагменты лекции об Ифигении, которую ее отец Агамемнон должен был принести в жертву Артемиде в обмен на попутный ветер во время похода на Трою.

Рок, судьба, Мойра, Айса, Тихе, Ананке… Всё и все имели в античной Греции двоякое значение. С одной стороны, пассивное предопределение каждому смертному доли, участи, изрекаемой оракулами, с другой – любой герой древнегреческих трагедий неизбежно сам становился исполнителем услышанного пророчества, стараясь его предотвратить. Так, Персей случайно убил собственного деда, стремившегося избежать предсказания, а Эдип в попытках избежать участи отцеубийцы и кровосмесителя убил своего отца и женился на своей матери. Каждый грек был убежден, что в несчастьях виноват не столько он сам, сколько тесная взаимосвязь всех членов рода, в основе которой лежит идея необходимости искупления потомками вины предков. Достаточно вспомнить «Орестею» и все предшествующее ей проклятие рода Атридов, фактически берущее свое начало с Тантала, накормившего богов мясом своего сына.

Примерно ту же картину можно наблюдать и в «Реинкарнации». Пытаясь исправить непоправимое, Энни принимает от Джоан спиритическую доску и, зачитав заклинание на смеси иврита и «языка Еноха», пытается вызвать дух Чарли, не осознавая, что осуществляет часть более зловещего и давно спланированного ритуала.

Мать Энни была не просто манипулятором и вздорной старухой, подверженной деменции. Она была Королевой Ли, главой захолустного демонического культа, стремящегося к вызову демона Пеймона, который сулит своим почитателям несметные богатства. Пеймон впервые упоминается в книге заклинаний «Малый ключ Соломона» (или «Лемегетон», Lemegeton Clavicula Salomonis). Первое же упоминание самой книги встречается в труде немецкого алхимика и оккультиста Корнелия Агриппы «О неопределенности и суетности всех наук и искусств» в 1531 году. «Малый ключ Соломона», по преданию, состоит из заклинаний, придуманных самим царем Соломоном. Книга включает в себя пять частей: «Гоетия» (или «Арс Гоетия»), «Теургия Гоетии», «Арс Альмадель», «Арс Паулина» и «Арс Нотория». В «Арс Гоетия» существует список, насчитывающий 72 демона, игравших важную роль в магии и теургии средних веков. Каждый из них отвечал за определенную сферу бытия, и его призыв можно было использовать для достижения соответствующих целей – обретения знаний, предсказания будущего и так далее. Так вот: Пеймон, девятый дух, великий король, восседающий на одногорбом верблюде, может обучить тайным искусствам и дарует власть над людьми.

Эллен Ли рожала своих детей специально для ритуалов. Не сумев подселить Пеймона в тело сына, она начинает старательно

обрабатывать собственную дочь, круша границы ее личного пространства и буквально заставляя ее рожать Питера, несмотря на ее желание сделать аборт. Эта травма еще отзовется ночным кошмаром, в котором Энни произнесет горькое, но честное: «Я не хотела быть твоей мамой».

Благодаря прерванному общению с матерью Ли не смогла поселить Пеймона в тело своего внука. Временным пристанищем демона становится Чарли. Но, разрушая ее тело изнутри, Пеймон в нем плохо приживается. Поэтому последователи Королевы Ли просто переключаются на тело Питера. Ввиду банальной алчности, в конечном итоге.

Конечно, фильм под названием «Наследственность» никак не мог обойтись без мощных фигур предков, стоящих за спиной. Можно выделить несколько явных, но, возможно, бессознательных отсылок. У картины действительно есть несколько точек соприкосновения с «Ребенком Розмари». Так же как Розмари Вудхаус, которую участники сатанинского культа избрали в качестве матери антихриста, члены семейства Грэм становятся не более чем необходимыми атрибутами давно спланированного ритуала по вселению Пеймона в человеческое тело. Так же как и у Поланского, основная угроза исходит не столько от потусторонних сил, сколько от стремящихся служить этим силам милых соседей по дому, по улице, по городку. От тихих американских пенсионеров, контуры обнаженных тел которых проступают из тьмы. Так же как и у Поланского, проводником зла, приходящего в мир, становятся жадность и тщеславие самых близких членов семьи. Розмари становится жертвой своего мужа, вступающего в сделку с дьяволом ради сценической карьеры, а почтенная бабушка Эллен приносит ради обещанных богатств в жертву Пеймону все свое семейство.

Близкие как источник смертельной опасности присутствуют и в «Сиянии» Кубрика, где зло принимает образ бегающего по отелю «Оверлук» с топором наперевес мужа-алкоголика, ставшего жертвой то ли призраков, то ли белой горячки. Потеря ребенка как отправная точка спуска в кошмар спиритизма и таящейся за углом гибели является определяющим звеном в триллере «А теперь не смотри» Николаса Роуга. Наконец, мрачный мир сатанинских обрядов, черной магии и ритуалов вуду, притаившийся за благополучным фасадом американской глубинки, явно отсылает к «Сердцу ангела» Алана Паркера.

Но при всем богатстве отсылок, с любовью собранных прилежным учеником Астером, у «Реинкарнации» есть одно существенное отличие. Это полное отсутствие свободы выбора. В большинстве хорроров все в конечном итоге зависит от воли главных героев. Даже если они проигрывают, то это говорит лишь о том, что они плохо подготовились и не учли ряд нюансов в борьбе со злом. В «Реинкарнации» все действия героев лишь иллюзия этой свободы. Захочешь сжечь источник зла – либо сама начнешь гореть, либо спалишь мужа дотла. Здесь работает иная логика. Ты ничего не можешь сделать. Лишь исчезнуть, раствориться, как и было предопределено. ◆

Виолетта Власова

ВЕРНИТЕ МОЙ 1983-й!

Когда я был ребенком, мне не разрешали смотреть фильмы с рейтингом R, поэтому я проводил часы в видеопрокате, просто рассматривая коробки с обложками хорроров и научно-фантастических фильмов, и, не видя эти фильмы, выдумывал свои собственные версии. Воспоминание о том времени – мой источник вдохновения.

Панос Косматос

Когда в 2018 году на экраны вышел «Хищник» Шейна Блэка, фанаты возмутились: как из брутального хоррор-экшна Джона Мактирнана с Арнольдом Шварценеггером, насквозь пропитанного тестостероном, который мы в детстве смотрели по сто раз, получилась трэш-пародия, family-friendly версия с подростком в ключевой роли и невнятным сюжетом? Где неповторимая атмосфера оригинала? Где взрывающий кадр мозг Билла Дьюка?

Негодование понятно, но это другой фильм. Можно ругать его за то, что в очередной раз старая добрая хоррор-франшиза стала жертвой коммерциализации. Многие зрители мечтают пережить опыт восприятия того самого «Хищника» 1987 года. И в «Хищнике» Шейна Блэка больше всего расстраивает то, что он не дает возможности его вернуть.

Термин «ностальгия» был введен швейцарским студентом-медиком Йоханнесом Хофером в 1688 году для описания клинических случаев сильной тоски по дому среди швейцарских солдат. Хофер считал, что болезнь вызвана вибрациями, пронизывающими волокна среднего мозга, и предположил, что эпидемию ностальгии может вызвать простоватый звук колокольчиков, возбуждающий в швейцарцах воспоминания о молодости

«Хищник», режиссер Джон Мактирнан. 1987

и печаль за ее потерю. Болезнью ностальгия считалась до начала XX века, пока не приобрела глобальный масштаб. Это был результат нового понимания времени в эпоху романтизма, совпавшего с временем рождения массовой культуры. Чувство историчности и дискретности – новое восприятие, которое появилось в XIX веке в ответ на индустриализацию и идею прогресса – центральную для того времени. Сегодня ностальгическая тоска по американскому кинодетству в 1980-е во многом объясняется тем же, только выражается теперь не поэзией Бодлера, а мерчем «Очень странные дела» у подростков, щеголяющих по улицам Москвы.

«Хищник» – это только островок в океане бесконечных римейков, приквелов, сиквелов хоррор-франшиз, вышедших за последние годы на большие и малые экраны. «Кукловод: Самый маленький рейх», «Хэллоуин», «Лепрекон: Возвращение», «Восставший из ада: Приговор», «Глубокое синее море–2», «Коматозники», «Чужой: Завет», «Оно» – список можно продолжать. Если трейлер римейка «Охотников за привидениями» с женским кастом в 2016 году возглавил список видео, собравших наибольшее количество дислайков на YouTube, то сегодня очередная новость о перезапуске чего-нибудь культового заставляет только пожать плечами. Интересно, что в истории кино это не первый случай тотального replay, recycle, retrieve, reprocess and return – так телевизионный критик Том Шейлс высказался о поп-культуре 1980-х[1], которая, в свою очередь, пыталась воспроизвести эпоху 1950-х. Исследователь феномена «поп-ностальгия» Майкл Д. Двайер связывает это с тем, что никогда до 70–80-х у людей не было массового неограниченного доступа к культурному наследию прошлого, а VHS-бум сделал возможным воспроизводить и переживать это прошлое снова и снова. Именно с оглядкой на 50-е были созданы

1. *Dwyer Michael D*. Back to the fifties: nostalgia, Hollywood film, and popular music of the seventies and eighties. // New York: Oxford University Press, 2015.

«Хищник», режиссер Шейн Блэк. 2018

хорроры, ставшие классикой жанра: «Вторжение похитителей тел» (1978) Филипа Кауфмана, «Твари из бездны» (1980) Барбары Питерс и Джимми Т. Мураками, «Экстро» (1982) Гарри Бромли Девенпорта, «Нечто» (1982) Джона Карпентера, «Муха» (1986) Дэвида Кроненберга, «Пришельцы с Марса» (1986) Тоуба Хупера, – все эти и многие другие картины либо являются прямыми римейками фильмов ужасов 50-х годов, либо несут в себе ностальгическое воспоминание о времени, когда все было «лучше, чем сейчас». Переход в эпоху Netflix и неизбежная трансформация культуры потребления видео, как и VHS-бум, радикальны по своей природе. Филолог и антрополог Светлана Бойм отмечала, что циклы революционных изменений в истории сопровождаются периодами реставрации, для которых характерно обращение к культурным артефактам прошлого[2]. В этом смысле ревизионистским выглядит очередное возвращение «Сумеречной зоны» на онлайн-платформу CBS All Access – перезапуск оригинальной фантастической антологии 1959 года (забавно, что сегодня римейк 1983 года известен широкой публике больше оригинала).

Хоррор Джексона Стюарта «За вратами» (2016) рассказывает о двух братьях – Гордоне и Джоне. После исчезновения их отца, хозяина видеопроката с внушительной коллекцией, они находят VCR-игру Beyond the Gates. «Это настольная игра, которую можно посмотреть», – объясняет Джон. Правила игры с экрана зловеще озвучивает Барбара Крэмптон в роли Эвелин, звезда культовых «Реаниматора» (1985) и «Извне» (1986) Стюарта Гордона, и по ходу сюжета она заставляет героев убивать людей, сражаясь с призраками прошлого. Помимо очаровательных элементов гора[3] интересно то, что игра провоцирует героев вернуться к своим детским воспоминаниям. И хотя они этому не очень рады, зритель не прочь прогуляться между рядами видеопроката

2. *Boym S.* The Future of Nostalgia. // New York: Basic Books, 2001.

3. Gore – поджанр фильмов ужасов с акцентом на расчленении или увечьях.

«Оно», режиссер Андрес Мускетти. 2017

их отца под ностальгический бит Vincenzo Salvia. «Лето 1984-го» (2018) Франсуа Симара, Анук Виссель и Йоанн-Карла Висселя – другой яркий пример ностальгического хоррора, действие которого происходит в маленьком городе условного мира 80-х, где дети разговаривают на языке поп-культурных отсылок и сражаются со злом из соседнего двора. Хотя по отношению к сериалу Netflix «Очень странные дела» братьев Даффер и других или к римейку «Оно» (2017) Андреса Мускетти «Лето 1984-го» выглядит вторично, ценители атмосферы «тогда было лучше, чем сейчас» точно оценят фильм за его попытку вернуть прошлое. Маленький пригород с большими проблемами – троп кинофантастики эйзенхауэровской Америки 1950-х, ставший эквивалентом потерянной родины, которую непременно хочется вернуть. Фредрик Джеймисон, говоря о «Сиянии» Стэнли Кубрика, отмечает, что научная фантастика 50-х во многом отражала коллективную паранойю, фантазии относительно «холодной войны», когда образ врага был абсолютным злом. И ностальгическая волна в культуре 80-х (а сегодня по культуре 80-х) выражает тоску по системе, где добро и зло являются абсолютно полярными категориями: это не ностальгия по эпохе «холодной войны», а печаль и тоска по времени, где все было просто[4].

В «Постмодернизме» Джеймисон предпринял попытку охарактеризовать ностальгические фильмы. По его мнению, они основываются на стереотипах и передают только внешнюю оболочку прошлого, вытесняя реальную историю[5]. С чем, конечно, была не согласна бессменный оппонент Джеймисона Линда Хатчеон, считавшая его характеристику постмодернистской эстетики фундаментально антиисторической. То, что Джеймисон называет ностальгией, правильнее было бы отнести к стилю ретро. Спор Джеймисона и Хатчеон во многом стал популярным ориентиром для дискуссий о ностальгии в кино. Тем не менее

4. *Джеймисон Ф.* Марксизм и интерпретация культуры. Москва – Екатеринбург, «Кабинетный ученый», 2014.

5. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. М., Издательство Института Гайдара, 2019.

«Оно», режиссер Томми Ли Уоллес. 1990

их дебаты не затрагивали природу ностальгии, скорее они спорили о том, какие постмодернистские эстетические модели следует классифицировать как ностальгические. Исследователи культуры и сегодня продолжают возвращаться к понятию «ностальгия» с критическим пересмотром феномена. Среди прочих Пол Грейндж предложил разделять «ностальгический режим» (функционирующий исключительно на эстетическом уровне) и «ностальгическое настроение» (чувство потери и тоски)[6]. К похожей концепции в свое время пришла и Светлана Бойм, говоря о восстановительной ностальгии как о попытке полного воссоздания артефакта из прошлого и рефлективной ностальгии, ориентированной на индивидуальное восприятие прошлого (часто ироничного). Бойм выносит ностальгию за пределы постмодернизма, объясняя это тем, что ее корни находятся в модерне. Но для нас важно то, что «ностальгирует» фильм и на уровне эстетики, и на уровне настроения, причем граница между этими условными категориями часто стирается.

Когда Вальтер Беньямин писал о произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости, вряд ли он предполагал, что в 2010-х годах появятся фильмы ужасов, точно копирующие VHS-эстетику, по крупицам воссоздавая стиль прошлого. «Дом дьявола» (2009) Тая Уэста откликнулся в сердцах фанатов в числе прочего именно за это качество, хотя сюжет не кажется новым для тех, кто видел «Ребенка Розмари» (1968) Романа Поланского, «Гонки с дьяволом» (1975) Джека Старретта и «Вой» (1980) Джо Данте. Хоррор «Озеро Нигде» (2014) Кристофера Фелпса и Максима Ван Скоя сочетает в себе все то, что мы любим в дурного вкуса слэшерах. В нем есть трейлеры к несуществующим фильмам как дань грайндхаусу; более того – «Озеро…» выглядит как пример раннего творчества Джорджа Ромеро с сюжетом,

6. См.: *Sprengler C.* Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film. // New York: Berghahn Books, 2009.

характерным для фильмов ужасов 20–30-х годов, где сохранялось влияние черного романтизма и образ монстра был во многом очеловечен[7]. «Сарай» (2016) Джастина Симана настолько правдоподобно копирует стиль условных хорроров 80-х из категории Б, что трудно определить время его создания. Авторы дотошно следовали канонам жанра, даже не забыли про неполиткорректный сегодня троп «темнокожий персонаж умирает первым», а в эпизодических ролях мелькают актеры, сыгравшие когда-то в культовой классике. «Плесень с планеты Ксонадер» (2015) Джулио Де Санти и Нейла Мескино – оммаж meltdown классике «Уличный мусор» (1986) Джеймса Муро – и «Слайс» (2018) Остина Визли – неровная попытка студии A24 снять свое плохое-хорошее кино, тоже можно отнести к ностальгическому восстановлению стиля и игре с VHS-эстетикой в цифровую эпоху.

В 2011 году студия Ллойда Кауфмана Troma продюсировала фильм объединения Astron-6 «День отца» Адама Брукса и других – ностальгическую хоррор-комедию, во многом пародирующую фильмы того же Кауфмана. В городе орудует маньяк, который насилует и жестоко убивает отцов трудных подростков. Одноглазый герой Ахав охотится за негодяем, попутно попадая в курьезные передряги. И здесь важно сказать про определение границ, проходящих между ностальгией и ироническим восприятием прошлого. Линда Хатчеон связывает иронию с ностальгией и считает, что это две стороны одной медали. Ироническое восприятие – результат саморефлексии, оно не может быть заложено в объект иронии. Описание «Дня отца» выглядит довольно мрачновато, и вряд ли неискушенному зрителю этот фильм покажется смешным. То же самое можно сказать и про ностальгию: это переживание момента, когда столкновение прошлого и настоящего обретает смысл для конкретного человека с его уникальным опытом. Деконструкция жанра приобретает ироничную интонацию в фильме «Ты, должно быть, убийца» (2018) Бретта Симмонса. Слэшер-перевертыш, главный герой которого обнаруживает себя на месте массового убийства и в телефонном разговоре со своей подругой (конечно, она работает в видеопрокате и отлично разбирается в жанровых конвенциях хоррора) выясняет, что сам является преступником.

Одержимость прошлым и влюбленность во вчерашнюю попкультуру, еще живую в детских фантазиях, рождает то, что можно назвать будущим ностальгии. Или то, что Джеймисон называет постностальгическим высказыванием о прошлом. Панос Косматос, сын Джорджа П. Косматоса, режиссера «Рэмбо-2» (1985) и «Кобры» (1986), снял в 2010 году фильм «По ту сторону черной радуги», по его словам, объединивший его «смутные детские воспоминания о полуночном кино и субботних утренних мультиках». Медитативный хоррор с гипнотическим саундтреком, действие которого (как и в его же «Мэнди») происходит в 1983 году, визуальное слоу-моушн путешествие по фантастическому миру прошлого, расположенному где-то между «Других ипостасей» (1980) Кена Рассела и кубриковской «Космической

7. См.: *Комм Д.* Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб., «БХВ-Петербург», 2012.

«Горечь», режиссеры Элен Катте, Брюно Форзани. 2009

одиссеей…», этот фильм сразу стал любимцем поклонников «странного» кино. Похожа на рассказ Паноса Косматоса и история Луки Гуаданьино, с детства одержимого идеей снять свою «Суспирию» и на основе оригинального фильма Дарио Ардженто создавшего совершенно оригинальный же боди-хоррор римейк, эстетика которого далека от визионерства Ардженто. А «Горечь» (2009) Элен Катте и Брюно Форзани – опять нечто радикально иное. Вобравший все лучшее от формалистской эстетики Ардженто и Марио Бавы, фильм предстает перед зрителем артхаус-фантазией на тему джалло: это больше ASMR-опыт, чем кино. Дэвид Роберт Митчелл, фанат кино давно ушедших 40-х и 50-х, буквально воссоздает прошлое в декорациях современности в хорроре «Оно» (2014). Все эти продукты авторского отражения прошлого, ставшие метажанровым высказыванием о новом настоящем, свидетельствуют об одиссее застрявшей в своих представлениях киноиндустрии, которая отчаянно пытается вернуться домой, но не находит этого дома. Поэтому можно сколько угодно противиться сюрпризам ретроградной поп-культуры и скорбно встречать каждую новость об очередном перезапуске или римейке хоррор-франшиз, обвиняя в этом условный сценарный кризис и желание студий-мейджоров заработать на преданности фанатов. Это настоящее все равно никуда не денется, остается только наблюдать за очередным витком истории в обратную сторону и вспоминать о своем детстве, когда кино, разумеется, снимали лучше, а размышлять о таких сложных вещах, как ностальгия, не приходилось. ◆

Дмитрий Барченков

СОН О ЧЕМ-ТО ЛУЧШЕМ

«Лето 84-го»
Summer of 1984
Авторы сценария Мэтт Лесли, Стивен Дж. Смит
Режиссеры Франсуа Симар, Анук Виссель, Йоанн-Карл Виссель
Оператор Жан-Филипп Бернье
Художник Джастин Людвиг
Композиторы Жан-Филипп Бернье, Жан-Николя Лёпи, Ле Мато
В ролях: Грэм Верчир, Джуда Льюис, Калеб Эмери, Кори Грютер-Эндрю, Тиера Сковбай, Рич Соммер, Джейсон Грей-Стенфорд, Шона Йоханнесен и другие
Brightlight Pictures, Gunpowder & Sky
Канада – США
2018

Штат Орегон, США. 1984 год, июнь. Подросток с ярким рюкзаком идет по темному переулку. Зрительский опыт вкупе с броским саундтреком предупреждают, что сейчас произойдет что-то нехорошее. Так и случится: спустя мгновение руки неизвестного мальчишку усыпят, а затем и зверски убьют. Без подобного начального эпизода едва ли обойдется любой слэшер – поджанр хорроров, называемый и фильмами мертвых подростков, так как именно тинейджеры зачастую становятся там жертвами. Этот поджанр призван захватить нас в основном кровавой резней и поисками маньяка. Но «Лето 84-го» типичным слэшером не назовешь, хотя бы потому, что картина предлагает описанную сцену аж через полчаса после начальных титров и подобная жанровая деконструкция в ленте не единственная. Но обо всем по порядку.

Пятнадцатилетнего Дэйви (Грэм Верчир) легко окрестить обычным подростком 1980-х. Он вырезает из газет заметки о снежных людях, пришельцах и тайнах строительства египетских пирамид; фанатеет от разобранной на цитаты ленты Стивена Спилберга «Близкие контакты третьей степени» (она вышла в 1977 году – за семь лет до описываемых событий) и новеньких «Гремлинов» Джо Данте; играет с друзьями в автоматы, катается на

велосипеде и подглядывает с помощью бинокля за соседкой-старшеклассницей. Единственное, что отличает парня от остальных, – не дающая покоя мысль о том, что «любой маньяк – это чей-то сосед». И даже несмотря на ее небезосновательность (вспомнить хотя бы недавние кинематографические примеры – вымышленного Джека у Ларса фон Триера или реального Фрица Хонка из «Золотой перчатки» Фатиха Акина, злодеев, буквально живущих по соседству со своими жертвами), подобные предположения выглядят скорее паранойей. Причем заимствованной не из знаменитого «Хэллоуина» Джона Карпентера, где Лори Строуд (Джейми Ли Кёртис) спасается от неуравновешенного убийцы Майкла Майерса, а неожиданно из «Окна во двор» Альфреда Хичкока, где фоторепортер Эл Би Джеффрис (Джеймс Стюарт) из-за травмы ноги оказался прикованным к домашнему креслу. Напомним, что от нечего делать герой через большое окно несколько дней наблюдал в бинокль за соседями. Приятное времяпрепровождение закончилось, когда Джеффрис стал свидетелем убийства.

Обладая таким же биноклем, Дэйви, напротив, сам ничего не увидит, но начнет догадываться, что местный добропорядочный полицейский Уэйн Маки (Рич Соммер) ночами методично лишает подростков жизни. Чтобы утвердиться в своих предположениях, парень подговорит друзей начать расследование, в ходе которого тинейджеры покопаются и в библиотечных записях, и в соседском мусорном контейнере. Собрав все необходимые, хоть и не очень весомые улики, Дэйви придет к отцу, который работает в том же участке, что и вероятный преступник. Но ни папа, ни сидящая рядом мама в подобные фантазии, что естественно, не поверят и тем самым подставят юных детективов под удар.

Канадские режиссеры Франсуа Симар, Анук Виссель и Йоанн-Карл Виссель стали известны всему миру после премьеры в 2015 году на «Санденсе» их удачного дебюта – постапокалиптической черной комедии «Турбо пацан», которую очень тепло приняло критическое сообщество. В одном из интервью на вопрос, чем «Лето 84-го» отличается от других кино- и сериальных проектов, рефлексирующих на тему 1980-х, художники отвечали, что все дело в героях. Они старше, больше болтают о девушках и употребляют нецензурную брань. И действительно, подростки в их фильме не столь милы и дружны, как в тех же «Очень странных делах» братьев Даффер и других. Наружность ребят из «Лета 84-го» приятной глазу не назовешь, их разговоры в основном сводятся к теме мастурбации, секса и эротических журналов. Но все-таки художники несколько недоговорили, ведь их персонажи – это только составная часть постмодернистского подхода к жанру, к его, как я уже сказал выше, деконструкции.

Так, события в фильме распределяются намеренно непропорционально. Отдающая дань 1980-м, полная всевозможных клише (к ним можно отнести, например, сцену в боулинге или велосипедные прогулки) и их переосмысления размеренная детективная часть предшествует

«Лето 84-го», режиссеры Франсуа Симар, Анук Виссель, Йоанн-Карл Виссель

занявшим финальную треть молниеносным хоррор-эпизодам, в которых мы впервые видим жертв – живых и мертвых, – а злодей наконец-то выходит на охоту за главными героями. Как ни странно, такая несоразмерность ленты воспроизводит метод воздействия ранних литературы и фильмов ужасов, которые долго погружали читателя или зрителя в нужное тревожное состояние и крайне быстро переходили к пугающей кульминации: такова композиция ряда рассказов и повестей Эдгара Аллана По или картин Фридриха Мурнау.

Кроме того, RKSS (так подписываются всегда работающие вместе Симар, Виссель, Виссель) вместе со сценаристами Мэттом Лесли и Стивеном Дж. Смитом облекают сюжет в нетипичную для слэшера формально кольцевую композицию, где предположение о живущем по соседству маньяке становится своеобразным рефреном всей истории – им картина начинается и заканчивается. Тем самым 80-е метафорически становятся для главного героя не спасением, как должно быть, а скорее ловушкой. Причем эта метафора позже окажется реализованной и в действии, исход которого радостным для любопытного тинейджера не назовешь.

Апофеозом режиссерского стиля RKSS становится жуткая сцена диалога Дэйви с убийцей. Обычно такой разговор, если он в фильме есть, содержит программу преступника, выдает драму, вынудившую его начать творить злодеяния. Нельзя не вспомнить «глянцевого» Билли Лумиса из «Крика» (1996) Уэса Крейвена, буквально разложившего все по полочкам при встрече с выжившей жертвой Сидни Прескотт; таких примеров можно найти немало. В «Лете 84-го» маньяк ведет себя иначе – не исповедуется, а дает отповедь главному герою, лишившему его привычной тихой жизни. Ключевой монолог не эгоцентричен, он в большей степени направлен на подростка, на взглядах которого

«Лето 84-го»

оставит неизгладимый след. Здесь условно сходятся философия невмешательства и трагедия маленького человека, скрывающегося за личиной спокойного психопата. Но и заканчивается диалог не привычным зрителю убийством или побегом протагониста. Маньяк сам отпускает героя и бесследно исчезает, вынуждая мальчика жить в страхе все последующие годы. Здесь и реализуется метафора западни, а само «Лето 84-го» будто предупреждает сиквел «Хэллоуина» (создатели отказались от семи серий франшизы и сделали непосредственное продолжение уже упомянутого оригинального фильма 1978 года), где показана драма ставшей параноиком Лори Строуд спустя сорок лет после трагедии. Ее паранойя более заразительна, нежели у Джеффриса из «Окна во двор». Если тот страдает один, то Лори уже и дочь растит в страхе, обучая ее основам выживания в экстремальных ситуациях. Именно этот, если не более трудный, путь, по всей видимости, ждет подростка Дэйви и его будущую семью, когда «спасительные» 80-е закончатся.

Кажется, осталось ответить только на один вопрос: почему же именно 1984-й? Можно вспоминать одноименный роман-антиутопию Оруэлла, но лучше принять этот год как смысловой центр инфантильной американской масскультуры, только-только оправившейся после войны во Вьетнаме. Не случайно сейчас лекарством с биркой «80-е» так часто пользуются кинематографисты. Только не стоит забывать, что рано или поздно все-таки произойдет встреча с дружелюбным соседом, который окажется отнюдь не супергероем-школьником из 1960-х, а настоящим серийным убийцей, призванным радикальным образом разбудить всех, кто заснул в 1980-е. ◆

Михаэль Агафонов

ПОСЛЕДНЯЯ ПОСЛЕДНЯЯ ДЕВУШКА

«Хэллоуин»
Halloween
Авторы сценария Джефф Фредли, Дэнни Макбрайд, Дэвид Гордон Грин
Режиссер Дэвид Гордон Грин
Оператор Майкл Симмондс
Художник Ричард Эй. Райт
Композиторы Коди Карпентер, Джон Карпентер
В ролях: Джейми Ли Кёртис, Джуди Грир, Энди Мэтичак, Джеймс Джуд Кортни, Ник Касл, Халук Бильгинер, Уилл Пэттон и другие
Blumhouse Productions, Miramax Films, Rough House Pictures, Trancas International Films, Universal Pictures, Night Blade Holdings
США
2018

В 2018-м одиннадцатый фильм в сериале-долгожителе «Хэллоуин» стал самой кассовой лентой сорокалетней франшизы, а также сделал практически невозможное: кардинальным образом изменил отношение к тривиальной роли «последней девушки» (Final Girl) и образу жертвы в фильме ужасов в целом.

«Это был Бука?» – дрожащим голосом вопрошает до смерти перепуганная героиня у мужчины, только что спасшего ее от убийцы. «Думаю, да», – задумчиво отвечает тот. «Бука» тем временем таинственно исчезает с лужайки, где еще минуту назад лежало его, казалось бы, бездыханное тело. Камера скользит по типовым двухэтажным домикам сонного американского городка, прозрачно намекая на то, что зло могло затаиться за любым из идеальных фасадов. Титры.

Так в 1978-м заканчивался «Хэллоуин» Джона Карпентера, снятый за гроши командой молодых кинематографистов минималистичный триллер, неожиданно ставший одним из самых прибыльных независимых картин в истории и давший путевку в жизнь жанру слэшер и десятку сопутствующих клише, которые охотно растиражировали создатели как прямых продолжений фильма, так и многочисленных идейных последователей.

Картина Карпентера рассказывала о шестилетнем Майкле Майерсе, который в ночь Хэллоуина убивал кухонным ножом только что переспавшую со своим бойфрендом сестру-тинейджера. Проведя в психиатрической лечебнице пятнадцать лет, он сбегал в очередной Хэллоуин, возвращался в родной город в мертвецки белой маске и убивал нескольких случайно выбранных подростков. В центре бойни оказывались два персонажа: психиатр Лумис (Дональд Плэзенс), безрезультатно пытавшийся достучаться до Майкла все эти годы, и семнадцатилетняя школьница Лори Строуд (первая большая роль потомственной актрисы Джейми Ли Кёртис), которую Майкл по возвращении примечал на улице и за друзьями которой устраивал охоту. Так за один вечер Лори из робкой отличницы, приходившей в ужас от перспективы пойти на свидание с приглянувшимся ей одноклассником, превращалась в бойца, которой предстояло не только выжить, но и спасти двух детей, за которыми присматривала в этот вечер.

Оставив в далеком прошлом языческие корни, праздник Хэллоуин давно превратился в веселый семейный карнавал. Это ночь, когда дети получают сладости от незнакомцев, с которыми им в остальное время года общаться строго-настрого запрещено. 31 октября каждому разрешено стучаться в чужой дом и получать в ответ угощение. Фильм Карпентера выворачивал эту идею наизнанку: в ваш дом без стука может проникнуть зло, у которого нет мотива, но есть непреодолимое желание убить все, что встретится ему на пути, от собаки до вас самих. Недаром открывающая сцена фильма была снята от первого лица, вызывая ассоциации со схожими планами с точки зрения акулы в «Челюстях». Хотя формально Майкл Майерс человек, все человеческое ему чуждо, о чем без устали вторит его психиатр.

И если Майерс олицетворение природной силы, то психиатр Лумис символизирует коллективное фиаско человеческих попыток разгадать истинную природу зла. Когда психологические доктрины и стремление вывести пациента на откровенность ни к чему не приводят, доктору остается только пускаться в пространные монологи о небывалой угрозе, что надвигается на крошечный город, и нервно перезаряжать спрятанный в кармане револьвер. Оригинальный «Хэллоуин» можно рассматривать как приговор любой авторитарности – силе диагноза (не найдя разгадки, доктор решает просто убить своего пациента), силе знания (маньяк не умеет водить, но легко угоняет автомобиль), силе закона (одна из жертв – дочь шерифа) и, наконец, силе природы (остановить убийцу не может даже пуля). Полиция игнорирует призывы доктора Лумиса оповестить город о надвигающейся угрозе, родители оставляют детей под присмотром безответственных подростков, соседи не пускают в дом молящую о помощи девушку. В нигилизме самого Майкла Майерса трудно не услышать отголоски одного из главных покушений на американскую мечту 60–70-х годов – пропитанных необъяснимой животной яростью преступлений «семьи» Чарльза Мэнсона.

Держась на плаву более сорока лет и пережив десять продолжений и римейков, киносериал «Хэллоуин» – лакмусовая бумажка всего жанра хоррора. В 1980-х на смену минимализму и изящной тревожности оригинала пришли изощренные сцены убийств, запутанная мистическая история и сериальная семейная драма: уже во второй части (1981) выяснялось, что Лори – родная сестра убийцы, а когда Джейми Ли Кёртис решила распрощаться с сериалом, внимание маньяка переключилось на дочь ее героини, на кузину и далее по списку.

Актриса вернулась в проект, когда к двадцатилетней годовщине оригинальной картины Стив Майнер решил снимать «Хэллоуин: 20 лет спустя» (1998), напитанный успехом и духом постмодернистского «Крика» (1996) Уэса Крейвена, фильма-сенсации, который, в свою очередь, во многом ссылался на «Хэллоуин».

Фильмы ужасов 1990-х значительно реформировали привычный нарратив слэшера: личность убийцы теперь оставалась загадкой до самого финала, а необходимость создать убедительную детективную линию вынуждала сценаристов более тщательно подходить к проработке персонажей и мотивации героев. Другим значительным нововведением в хоррорах 90-х стал более внимательный подход к каноническому образу «последней девушки», образцу невинности и проницательности, которая в финале должна была перехитрить зло, получив в награду собственную жизнь. Героини «Крика», «Городских легенд» и других молодежных триллеров тех лет проводили на экране куда больше времени, чем преследовавшие их маньяки, что радикально отличалось от фильмов 1980-х – там бал правили убийцы-звезды (Джейсон, Фредди, Майкл).

В нулевые «Хэллоуин» продолжил адаптацию к трендам то одами новым технологиям (восьмой фильм был построен на идее реалити-шоу с участием убийцы), то перезапуском в формате грайндхаус-шапито (два вольных римейка от режиссера-рокера Роба Зомби). В итоге к очередному – сорокалетнему – юбилею в 2018-м сага подошла в максимально насыщенном и невероятно запутанном виде: с множественными альтернативными сюжетными линиями, буксующей логикой повествования и десятками фанатских теорий.

Взявшаяся за одиннадцатый фильм команда во главе с режиссером Дэвидом Гордоном Грином приняла волевое решение проигнорировать абсолютно все продолжения оригинальной картины, чтобы не только не ломать голову над причинно-следственными связями, но и безболезненно вернуть в игру Джейми Ли Кёртис, чья Лори Строуд бесславно погибла в одном из поздних сиквелов. Так актрисе представилась практически уникальная актерская удача: рассказать историю своей героини с чистого листа, расставить новые акценты и еще глубже копнуть тему фантомных болей и психологических травм. Подобное удавалось разве что Хезер Лэнгенкэмп, которая сначала играла Нэнси Томпсон в ранних «Кошмарах на улице Вязов», а затем метаверсию самой себя в седьмой части этого сериала о Фредди Крюгере, действие которого разворачивалось на съемочной площадке.

«Хэллоуин», режиссер Дэвид Гордон Грин

В многочисленных интервью накануне премьеры фильма Кёртис рассказывала, что на возвращение в прославивший ее сериал вдохновил именно сценарий, посвященный тому, как человек (и в первую очередь женщина) живет с травмой. По иронии судьбы новый «Хэллоуин» – первый фильм в сериале за двадцать лет, выходящий без логотипа компании Харви Вайнштейна Dimension Films в титрах: в 2015-м права на франшизу перешли к нынешним суперзвездам хоррор-мира Blumhouse. Вышедший по горячим следам серии скандальных обвинений кинопродюсера в сексуальных домогательствах фильм стал отличной метафорой того, что о некоторых демонах невозможно просто забыть: с ними нужно встретиться лицом к лицу или назвать вслух их имя, чтобы лишить их власти над собой.

Примечательно, что Джейми Ли Кёртис – дочь Джанет Ли, чья смерть в ду́ше в «Психозе» Хичкока стала одним из ярчайших символов всего жанра хоррора. Не менее канонической стала и сцена борьбы Кёртис с Майерсом в 1978-м. Героиня Хичкока – квинтэссенция наивности и идеальная жертва – расплачивалась за грехи толкнувшего ее на преступление любовника, олицетворяя доверчивость и слабость (смерть в ду́ше – вершина уязвимости). Героиня Кёртис показана одиночкой: ни в оригинале, ни в новом фильме у нее нет экранного увлечения. Она не слушает никого, кроме своего внутреннего голоса.

Если героиня Кёртис образца «Хэллоуина: 20 лет спустя» выбрала путь побега, сменив имя, уехав с сыном-тинейджером в другой штат и пытаясь смыть жуткие воспоминания алкоголем, то Лори-2018 затаилась в параноидальном ожидании. В новом фильме она живет в родном городе в огороженном колючей проволокой доме-крепости, начиненном ловушками и тайными ходами. Лишившись своего длинного

«Хэллоуин»

послужного списка убийств, Майкл Майерс снова превратился в Буку: героя полузабытой истории, обросшей слухами и легендами.

Так в сериал вернулась интимность: из трагедии, изменившей облик города, события 1978-го ужались до масштабов сломанной судьбы отдельно взятой женщины, которая из-за чрезмерной тревожности лишилась родительских прав на дочь и едва ли может построить нормальные взаимоотношения с внучкой-старшеклассницей. Интересна она может быть разве что заезжим журналистам, которые продвигают топорную версию о том, что один монстр порождает другого, практически уравнивая материнские неудачи Лори с убийствами Майерса.

Несмотря на желание откреститься от витиеватого прошлого сериала, фильм отлично развивает одну из основных тем всего цикла – стремление героев любой ценой уберечь невинность (то в лице ребенка, то героини-девственницы) от первобытного зла. Но если в прошлых фильмах последнее слово (а с ним и выстрел в злодея) часто оставалось за приходящими в последний момент на помощь мужчинами (от доктора до целого отряда полиции), то на этот раз спасать положение будет шестидесятилетняя отшельница, которую горожане давно считают городской сумасшедшей.

Вопрос, что происходит с главной героиней фильмов ужасов после титров, трудно назвать новым. За последние десятилетия поп-культура сформулировала несколько сценариев развития для таких девушек, лишь единицы из которых можно назвать хоть сколько-либо радужными. Героиня может вернуться, чтобы на ее глазах вырезали новую компанию ее друзей и близких (Сидни в трех сиквелах «Крика»). Или оказаться в сиквеле в качестве приглашенной звезды и шокирующим образом умереть, часто во имя спасения новой героини («Пятница, 13-е: Часть 2», «Кошмар на улице Вязов–3»). Инди-хоррор «Последняя

выжившая» (2015) предложил еще менее обнадеживающий вариант: в самом начале картины героиня спасалась от убийцы, а в конце сама устраивала бойню, наглядно демонстрируя идею о цикличности травмы.

Линия Лори Строуд в «Хэллоуине» (2018) предлагает неожиданно свежий подход. Лори так же не может (и, похоже, не хочет) забывать прошлое, все сорок лет терпеливо дожидаясь возможности собственноручно расправиться с маньяком, раз в 1978-м это не получилось у пришедшего ей на помощь доктора Лумиса. Ее отношения с уже взрослой дочерью (по любопытному совпадению детским психологом) навсегда разрушены изнурительной боевой подготовкой, к которой Лори приговорила ребенка. «Зато ты готова ко всему», – безапелляционно говорит она дочери. И оказывается права, когда в пышной финальной конфронтации с убийцей три поколения женщин из одной неблагополучной семьи одерживают победу над маньяком, вовремя притворившись слабыми и беспомощными. На деле самыми уязвимыми персонажами в фильме оказываются мужчины, которые к финалу либо умирают, либо бесследно исчезают из поля зрения.

На одном из постеров «Хэллоуина» (2018) лицо Лори Строуд и маска Майкла Майерса занимают одинаковое место, а их образы в фильме в равной степени изменены: мифология Майерса срублена практически под корень, а характер Лори, наоборот, подробно развит благодаря введению в повествование новых членов семьи. Без семейного подтекста из прошлых сиквелов мотивы убийцы носят еще больше хаотичный и пугающий характер. Мотив делает героя человечнее, а значит, менее страшным. В одной из самых ярких сцен фильма Майкл Майерс проникает в дом молодой матери и без промедления убивает ее, однако после напряженной паузы оставляет в живых плачущего в колыбели младенца. В интервью порталу Collider режиссер назвал решение убийцы пощадить ребенка «единственным этичным выбором» Майерса в фильме. Лори, напротив, принимает одно судьбоносное решение за другим, понимая, что на этот раз может рассчитывать только на себя. Обоими движет инстинкт: Майерсом – инстинкт охотника, Лори – материнский. В финальной битве сразу несколько канонических сцен из оригинала проходят гендерное обновление, а роли охотника и жертвы окончательно перемешиваются.

В финальном кадре Дэвид Гордон Грин избегает соблазна сделать еще один оммаж фильму Карпентера и отправить камеру гулять по тихим улицам, на которых только что развернулась трагедия. Его фильм не об осознании того, что в мире существует беспричинное зло, а о том, что это зло может проиграть. Последний кадр нового фильма – окровавленный нож, который машинально сжимает в руке внучка Лори, сидя между бабушкой и матерью. Они изранены, но живы. Да, к ним снова пришел Бука. И, возможно, еще вернется; тяжелое дыхание Майерса слышно после титров. Но эти женщины больше не жертвы, которые будут убегать и молить о пощаде. Теперь они сами – охотницы. ◆

Ксения Рождественская

В ЛЕСУ РАЗДАВАЛСЯ

«Мэнди»
Mandy
По рассказу Паноса Косматоса
Авторы сценария Панос Косматос, Аарон Стюарт-Ан, Крис «Каспер» Келли
Режиссер Панос Косматос
Оператор Бенжамин Лоб
Художник Юбер Пуй
Композитор Йоханн Йоханнссон
В ролях: Николас Кейдж, Андреа Райзборо, Лайнас Роуч, Нед Деннехи, Олуэн Фуэре, Ричард Брейк, Билл Дьюк, Лайн Пийе, Клеман Баронне, Алексис Жюльмон и другие
Legion M, Piccadilly Pictures, SpectreVision, uMedia Family, Wallimages, XYZ Films
США – Бельгия – Великобритания
2018

В лучшем и самом невыносимом эпизоде фильма главный герой – его играет Николас Кейдж, не скрывающий возраста и жира, – в белых трусах и окровавленном свитшоте мечется по ванной, поливает себя водкой, дергается, пьет из горла и воет, воет по-звериному. Этот эпизод – убийственный, разрушительный – граница, за которой герой-человек перестает существовать, превращается в чистую идею мщения. Этот эпизод – граница, за которой фильм, кое-как цеплявшийся за реальность, съезжает с катушек и катится в ад. Этот эпизод – возможно, лучшее, что когда-либо сыграл Николас Кейдж.

Лесоруб Ред Миллер (Кейдж) живет с женой посреди леса в избушке, сколоченной из сплошных окон. Жена, Мэнди Блум (Андреа Райзборо), – продавщица в местной лавке, она любит дешевое чтиво в мягких обложках, где злые колдуны ищут волшебные артефакты под алыми небесами, а еще она рисует странные картинки и видит тревожные сны. Вечерами Ред и Мэнди смотрят телевизор и разговаривают о планетах и птицах. Идиллия.

Но соскальзывание в зыбь бреда начинается с первых же кадров, когда все еще живы, а огонь еще не заливает весь мир. Своеобразное предисловие к фильму – композиция King Crimson *Starless* из альбома Red,

напоминание о том, что, если посмотреть внутрь себя, увидишь беззвездный библейский мрак. Под эту мелодию Ред валит дерево в полумгле и отворачивается, не дожидаясь, когда оно упадет. Библейский мрак действительно накроет его, когда Мэнди пойдет гулять и попадется на глаза Иеремии, главе культа «Дети Новой зари». Иеремия – недохиппи, недомузыкант, он мнит себя богом. Он пустит по следу Мэнди байкеров из ада, а потом одурманит ее.

Этот сюжет уже выглядит галлюцинаторной версией «Красной Шапочки», B-movie под алыми чужими небесами, но дальше будет только безумней. Смерть Мэнди станет большим взрывом, началом новой вселенной, в которой не будет ничего, кроме ярости и боли. Дровосеку придется идти по следу убийц, кокаин смешается с ЛСД, беззвездная ночь будет становиться темнее с каждой минутой, фильм вспыхнет яростью, пойдет разноцветными полосами засмотренной видеокассеты, превратится в неукротимый, отчаянно изобретательный слэшер. Битва с тварью, у которой вместо члена – клинок, драка на бензопилах, сражение со сладкоголосой старухой, кровь, кровь, кровь. К концу фильма Ред будет покрыт кровью, как кожей, он будет бешено улыбаться своим кошмарам, и нет сердца у того зрителя, кто не улыбнется ему в ответ.

В сущности, это грайндхаус – несколько малобюджетных фильмов, кровью склеенных вместе. Сентиментальная любовная история называется «Тенистые горы, 1983 Р.Х.». Вторая часть – «Дети Новой зари» – пафосный нью-эйдж с элементами религиозного хоррора. И третий фильм – липкий слэшер о мести – называется, собственно, «Мэнди». Титры с названиями стилизованы то под обложку дешевого чтива, то под альбом death metal.

Режиссер Панос Косматос сам признает, что снял рок-оперу, death metal-оперу. В ней нет человеческой логики: Ред, получив смертельный удар ножом, способен снять с себя оковы, вынуть гвоздь из руки, выковать себе секиру, победить непобедимых, убить бессмертных, устоять перед обольщением. Мир, в котором все это происходит, трансформируется, мутирует по ходу фильма, и сам Ред становится все монументальнее и мощнее. Но в фильме нет и логики супергеройского эпоса, в котором сверхлюди побеждают сверхзло, а по дороге заводят себе друзей. Реда не интересует зло, его не интересуют друзья, он просто хочет чем-нибудь залить космическую пустоту: водкой, кровью, кислотой – не важно. Он борется не со злодеями, а с собственной звериной тоской, и не случайно каждый злодей перед смертью говорит о Мэнди: главный противник Реда – его утрата, и всеми этими бензопилами, секирами, арбалетами дровосек пытается заглушить свой внутренний вой. Логики в фильме ровно столько, сколько в дешевом чтиве и альбомах death metal: есть любовь и есть смерть, все остальное лишь способ любить или умирать. Грандиозный саундтрек к фильму – последняя работа Йоханна Йоханнссона, умершего в прошлом году от передоза, – сам по себе памятник жизни за гранью.

Рок-н-ролл пронизывает весь фильм, становится его сюжетом и нервом. Не зря эпиграфом к фильму Косматос берет стишок: «Когда я умру, меня похороните, пару колонок у ног положите и наушники за головой. Мой рок-н-ролл оставьте со мной». Согласно легенде эти слова произнес один убийца перед тем, как отправиться на электрический стул. Фильм и снят с позиции мертвеца, человека, по-настоящему убитого горем.

Режиссер хотел, чтобы Кейдж сыграл Иеремию – псевдопророка, своеобразную пародию на Чарли Мэнсона. «Почему?» – спросил Кейдж. «Я вижу его как калифорнийского Клауса Кински», – ответил Косматос. «Я – калифорнийский Клаус Кински, – сказал Кейдж, – но я хочу сыграть Реда».

Если бы Кейдж согласился на роль Иеремии, получился бы, скорее всего, фильм о поверженном боге, о пресыщенном безумце, творящем зло просто по прихоти. Кейдж – Ред превратил «Мэнди» в фильм о боге мщения, сходящем с ума от боли. В «Плохом лейтенанте» Херцога актер делал вид, что он не продажный полицейский, а горбун Ричард III. В «Мэнди» он вообще отказывается от культурных аллюзий, уходит еще глубже, спускается в личный ад. После всех провальных ролей Кейджа, его однообразных гримас, скучной отработки системы Станиславского «Мэнди» выглядит как идеальное, специально для него выкованное оружие. Острейшее, неостановимое.

Косматос относится к своему герою со старомодным уважением, ни на секунду не позволяя себе усомниться в реальности происходящего. Да, после смерти жены герою начинают сниться мультфильмы в духе анимационного фэнтези «Тяжелый металл» (Heavy Metal). Да, по телевизору начинают показывать рекламу о сырном гоблине, блюющем макаронами. Да, у всех злодеев очень сильные наркотики. Да, на майке Реда нарисована тигрица, и ближе к концу фильма она материализуется, а после финальных титров оказывается, что ее, как, очевидно, и весь остальной мир, нарисовала Мэнди. Но для Реда, а значит, и для зрителя, все это происходит на самом деле.

В дебютной картине Косматоса «По ту сторону черной радуги» – стерильном, визуально совершенном триллере – героиня совершала путешествие по собственному изломанному сознанию. Примерно то же самое делает Ред Миллер в «Мэнди», но с арбалетом и кокаином этот путь оказывается гораздо увлекательнее.

Фильм «Мэнди» склепан из аллюзий и отражений, как хижина Реда и Мэнди из кривых стекол: здесь есть вся видеотека конца 70-х – начала 80-х. Глухой лес ранних опытов Сэма Рэйми, воспоминания о диких сюжетных вывертах и красном сиянии «Меча и колдуна» Альберта Пьюна, ритуальные костры «Гонок с дьяволом» Джека Старретта, веселое равнодушие смерти из подростковых слэшеров вроде «Хэллоуина», переосмысление конфликта «Техасской резни бензопилой», первобытная мощь Конана-варвара и даже неукротимость боевиков о мести вроде «Раскатов грома» Джона Флинна. В «Мэнди» есть и прямой оммаж

«Мэнди», режиссер Панос Косматос

1980-м: за оружием Ред отправляется к своему давнему знакомому Карутерсу, которого играет Билл Дьюк из «Коммандос» и «Хищника» – здесь он становится символическим хранителем арсенала 80-х и бесхитростной мудрости того десятилетия. «Я думаю, ты умрешь», – говорит он Реду. «Не надо негатива», – отвечает Ред.

Это не шутка, дровосек не склонен шутить. В «Мэнди» пойман мрачный дух 80-х, металлический отзвук серьезного времени.

Но это ненастоящее время, хотя оно задано и титрами, и реальной речью Рейгана, которую Ред слушает в машине. Панос Косматос говорит, что его задачей было «создать мифологическое пространство и населить его невротиками». Время действия – 1983 год, тот же, когда происходят события фильма «По ту сторону черной радуги». Год, когда продолжалась «холодная война», Майкл Джексон придумал «лунную походку» и выпустил Thriller, год, когда изобрели интернет, Саманта Смит съездила в Советский Союз ради дела мира, а Рейган назвал СССР империей зла. В 1983 году режиссер Джордж П. Косматос снял параноидальный триллер «Неизвестная тварь» о грызунах в подвале и тараканах в голове. Его сыну Паносу только-только исполнилось девять лет, и родители еще не разрешали ребенку смотреть хорроры. В одном из интервью Панос Косматос вспоминал, что, раз уж не мог смотреть фильмы, он разглядывал обложки видеокассет, читал аннотации и представлял себе, о чем могли бы быть эти хорроры. Так что обе его режиссерские работы – это «воображаемые фильмы», вышедшие из 1983 года. Ожившие обложки.

Несуществующее, воображаемое, невозможное кино, грандиозный спектакль – вот что такое «Мэнди», вот за что кинокритики его обожают, а Косматоса называют трэш-Тарковским. Этот фильм устроен так, как будто кинематограф был, но умер, остались только обложки

«Мэнди»

от видеокассет. Нет правил, нет сценарных арок, нет психологии. И не надо. «Мэнди» поражает именно своей детской невинностью, мифологической цельностью героя, забывшего о цивилизации. Все происходит как впервые, на первобытной, голой Земле, где еще нет ни кинематографа, ни музыки, ни политики – только человек, его боль и его ярость. Позже на этой Земле вырастут древнегреческие мифы, Библия, Шекспир, Улисс, комиксы, хорроры, тяжелый металл, боевики Джорджа П. Косматоса, Арнольд Шварценеггер, постмодернизм, все эти сорняки.

Но стоит какому-нибудь дровосеку потерять жену – и снова все обнулится, и планеты встанут по-новому, и снова земля будет дрожать от ярости, и снова кинематограф умрет. Дровосек будет выть, пить водку и убивать бога. И отвернется, не дожидаясь, когда бог упадет. ◆

Тимур Алиев

ТЕМНОЕ МЕСТО

«Другой»
The Hole in the Ground
Авторы сценария Ли Кронин, Стивен Шилдс
Режиссер Ли Кронин
Оператор Том Камерфорд
Художник Конор Деннисон
Композитор Стефен Маккеон
В ролях: Шана Керслейк, Джеймс Куинн Марки, Симона Кирби, Стив Уолл, Оуэн Мэкен, Сара Хэнли, Джеймс Космо, Кати Оутинен и другие
A24, Savage Productions, Bankside Films, Head Gear Films, Metrol Technology, SP Films, Wrong Men North
Ирландия
2019

Дебютный полнометражный инди-хоррор Ли Кронина The Hole in the Ground, названный российскими прокатчиками «Другой», предлагает свою трактовку фольклорных сказаний о подменышах. Казалось бы, несуразное оригинальное название фильма обусловлено важным элементом повествования. Та самая «дыра в земле» – место, откуда растут все беды. Молодая женщина по имени Сара (Шана Керслейк) переезжает в провинциальную глушь вместе со своим маленьким сыном Крисом (Джеймс Куинн Марки). Бежит мать с ребенком, по всей видимости, от мужа, для которого поднять руку на женщину – дело житейское. За длинной челкой Сара прячет следы побоев; за рулем она нервно смотрит в зеркало заднего вида. В общем, жизнь семейная явно была не сахар, о чем зрителю недвусмысленно намекают детали, вплетенные Кронином в повествование.

По приезде на новое место проживания, в небольшой таунхаус на окраине темного леса, все налаживается. Во всяком случае, так это выглядит со стороны: прогулки в парке, отсутствие суеты мегаполиса, знакомство с коллегами по работе. Однажды во время прогулки в лесу Крис находит огромную дыру в земле, похожую на след от упавшего метеорита. Сара не сразу, но замечает изменения в поведении сына. Усиливает материнские

«Другой», режиссер Ли Кронин

подозрения и тревожность безумная соседка, старушка Норин (Кати Оутинен, звезда фильмов Аки Каурисмяки), истерично заявляющая: «Это не твой ребенок».

Завязка истории до ужаса проста и уже обыгрывалась другими режиссерами. Например, в 2015-м на кинофестивале «Санденс» хоррормейкер Корин Харди представил ленту «Из тьмы» с таким же прологом, разве что семья там была полная. А в 2014 году там же, в штате Юта, режиссер Дженнифер Кент из Австралии дебютировала в полном метре фильмом «Бабадук», в центре которого опять-таки мать-одиночка с ребенком, сражающаяся с монстром. Возможно, Кронин вдохновлялся этими картинами при создании «Другого».

Его путь к полнометражному хоррору начался задолго до вышеперечисленных лент, еще с первых короткометражек. Например, идея того, что неведомое зло может проникнуть в самого близкого тебе человека, а ты этого не заметишь, отражена в коротком метре Through the Night. Там молодая пара засыпает под шум проходящего около дома поезда, когда таинственные силы медленно овладевают телом девушки, а парень лишь отмахивается от ее подозрений и страхов. В центре сюжета старая как мир тема испытания доверия близких людей, поданная через жанр хоррора. Уже в 2010-м режиссер продемонстрировал, как можно завернуть тривиальную историю в одеяло из хтонической жути, тяжелой и гнетущей.

Другая короткометражка Кронина под названием «Билли и Чак» (2011) – неприметная фэнтезийная история о голосе в рации, который ведет маленького мальчика Билли навстречу неведомому. В ней слышны ранние отголоски еще не снятого полного метра; уже тогда режиссер взял на заметку образ мальчика с неотработанной травмой неполной семьи. Впрочем, развивать тему отца, который предстает

в образе призрака в неведанной местности, Кронин не стал; в «Другом» любые диалоги о втором родителе сводятся на нет, дабы не придавать чрезмерной значимости этому обстоятельству. Аналогично никоим образом не педалируется трагичность воспитания ребенка матерью-одиночкой: редкие упоминания об этом обрываются на полуслове, оставляя эту характеристику героини без акцента.

Наконец, в третьем короткометражном фильме «Поезд-призрак» (2013) Кронин заступает на территорию неизведанного, препарирует страхи людей перед тем, чего не в силах понять их мозг. Пробравшись в старый парк аттракционов, братья Майкл и Питер вместе с их лучшим другом Сэмом не догадывались, что своими проделками могут разбудить таинственный дух. Итогом их шалости становится смерть. Оставляя мотив мести позади, в полном метре режиссер отталкивался от кельтской мифологии, когда прописывал тамошних монстров. В «Другом», как и в «Поезде-призраке», за камеру отвечает Том Камерфорд; будто вторя нагнетающей музыкальной меланхолии композитора Стефена Маккеона, оператор подает разворачивающиеся в картине события одновременно тревожными и тягучими крупными планами, изредка разбавляя их панорамными пролетами.

Во многом благодаря операторской работе и музыкальному сопровождению тревожность и поглощающий зрителя саспенс никуда не исчезают на протяжении всего фильма. Ли Кронин не привык полагаться ни на скримеры, ни на реки крови для создания нужной атмосферы в своих короткометражных работах; придерживается он этих правил и в полном метре. Основной акцент режиссер делает на дуэте Шаны Керслейк и Джеймса Куинна Марки. Особенно это заметно, когда Крис «перевоплощается» и юный актер вживается в роль неправдоподобно послушного ребенка. Игра на контрасте нарастающей паники в глазах Сары и прямолинейной правильности во взгляде Криса добавляет зрителю сомнений в восприятии происходящего. Прямых указаний на это нет, но психическое состояние героини оставляет желать лучшего, особенно после того, как она обнаруживает, что ее сын явно стал кем-то другим. Точнее, чем-то другим.

Фильм Кронина выпустила компания A24, стоящая в авангарде инди-фильмов в жанре ужасов. Среди перечня хорроров, вылетевших из «гнезда» этой конторы, «Другой» теряется и выглядит блекло: в нем нет ни античных хитросплетений, как в «Реинкарнации» Ари Астера, ни масштаба повествования, как в «Ведьме» Роберта Эггерса, ни намеков на переосмысление жанра, как в «Феврале» Оза Перкинса. С другой стороны, Ли Кронин, вероятно, осознавал простоту сюжета и использовал ее по максимуму, учтя при этом недочеты предшественников – Корина Харди и Дженнифер Кент. Лаконичность фабулы позволяет Кронину избегать громоздких аналитических конструкций и концентрироваться в большей степени на чувствах персонажей. Режиссер намеренно не расставляет акценты на монструозных чудовищах, затемняя кадры, где они появляются. Однако там, где фигурирует Сара

и в центре действия оказываются ее эмоции, они подаются ясными, крупными планами с разных ракурсов.

Амбивалентность душевного состояния героини Шаны Керслейк (напоминающая о «Ребенке Розмари») – одна из наиболее занимательных загадок фильма. Нас старательно подталкивают к тому, чтобы разобраться в этой тайне, попутно закрывая ширмой психологизма более чем скромные, ввиду малого бюджета, эффекты. Кто Сара в действительности – хищник или жертва? На самом ли деле она видит то, что видит? Что, если это последствия рукоприкладства мужа плюс развившаяся на этой почве паранойя и стресс от переезда на новое место? Что, если все, что мы видим, – лишь проекция воспаленного воображения? Что, если все происходит в глубинах собственного сознания героини (здравствуй, «Запрещенный прием» Зака Снайдера)? Ближе к финалу то ли Сара становится действующим лицом древнего мифа, то ли Кронин делает реверанс Льюису Кэрроллу: девушка бросается в ту самую дыру в земле, пытаясь отыскать своего настоящего ребенка.

История о существовании дыры, в которой живут таинственные сущности, желающие занять наше место, подозрительно схожа со второй картиной Джордана Пила «Мы». Разве что ирландский постановщик обошелся без многозначительных библейских метафор, хоровода доппельгангеров и красных комбинезонов. Несмотря на множественные штампы и тривиальный сценарий, «Другой» – пример отличного жанрового кино, работающего на свою аудиторию, поклонников поджанра «страшный ребенок». ◆

Дмитрий Соколов

ВОЗВРАЩЕНИЕ МЛАДЕНЦА

«Счастливого дня смерти»
Happy Death Day
Автор сценария Скотт Лобделл
Режиссер Кристофер Лэндон
Оператор Тоби Оливер
Художник СиСи Дестефано
Композитор Беар Маккрири
В ролях: Джессика Рот, Израэль Бруссар, Руби Модин, Чарлз Эйткин, Лора Клифтон, Джейсон Бейл, Роб Мелло, Рейчел Мэттьюз, Рэмси Андерсон, Брейди Льюис и другие
Blumhouse Productions, Digital Riot Media, Vesuvius Productions
США
2017

«Счастливого нового дня смерти»
Happy Death Day 2U
Авторы сценария Кристофер Лэндон, Скотт Лобделл
Режиссер Кристофер Лэндон
Оператор Тоби Оливер
Художник Билл Боэ
Композитор Беар Маккрири
В ролях: Джессика Рот, Израэль Бруссар, Фи Ву, Сурадж Шарма, Сара Яркин, Рейчел Мэттьюз, Руби Модин, Стив Зиссис, Чарлз Эйткин и другие
Blumhouse Productions, Dentsu, Digital Riot Media
США
2019

В октябре 2017-го в мировой прокат вышел хоррор «Счастливого дня смерти» – незатейливая история про студентку, застрявшую в одном и том же дне, дважды и многократно. При бюджете менее чем 5 миллионов долларов фильм собрал свыше 125 миллионов и стал одним из главных «спящих хитов» года. В феврале 2019-го режиссер первой части Кристофер Лэндон выпустил сиквел «Счастливого нового дня смерти», в котором решил повторить прежний успех, но при этом радикально поменял акценты в сюжете, превратив черную комедию, пародирующую молодежный хоррор, в комедию фантастическую, к тому же разбавленную семейной драмой. Несмотря на то что сборы на сей раз были не столь большими, как ожидалось (64 миллиона долларов при бюджете 9 миллионов), фильм окупился в прокате и даже собрал благожелательные отзывы критиков.

«Счастливого дня смерти» начался со сценария Скотта Лобделла, ранее работавшего с комиксами и по-новому обыгрывавшего традиционные для слэшеров жанровые штампы вроде неизменно выживающей в финале «последней девушки» или «длинной погони», во время которой героиня успевает несколько раз чудом увернуться от догоняющего ее маньяка. Лэндон не был новичком в жанре: на его счету была одна из частей франшизы «Паранормальное явление» и комедийный зомби-хоррор «Скауты против зомби». В своем новом фильме он поместил традиционный для слэшера сюжет (маньяк-убийца в маске терроризирует кампус) внутрь временно́й петли, которая повторяется ежедневно. Этот простой, но эффектный ход позволил обыграть неожиданно много тем – от проблемы саморазвития до бессмысленности жизни, – совместив это с давно привычной иронией над жанром.

Главная героиня Три (Джессика Рот) просыпается в свой день рождения в ужасном настроении. Впереди куча суматошных событий, которые закончатся тем, что ее убьет неизвестный в маске однозубого младенца; за

образ маньяка, кстати, отвечал Тони Гарднер, человек, разработавший дизайн убийцы в фильме «Крик». После своей смерти Три благополучно просыпается в своей же постели, все в тот же самый день рождения, вновь переживает его… и свою смерть. Снова, снова и снова, пока не найдет убийцу. Мотив временно́й петли – один из вечных в кинематографе, у него сотни, если не тысячи, вариаций во всех жанрах. «Счастливого дня смерти», задействовав его, умудрился неплохо сыграть на стыке пародии и хоррора, пусть и в довольно жестких рейтинговых рамках. Немалая заслуга в этом принадлежит игре Рот, персонаж которой – главное украшение фильма. Наблюдать за многочисленными и порой очень изобретательными смертями Три, как ни странно это звучит, очень смешно и в первой части, и в сиквеле.

«Счастливого дня смерти», режиссер Кристофер Лэндон

В то же время в фильме есть еще один пласт, который легко не заметить под пародийной оболочкой. На первый взгляд кажется, что мы имеем дело с ироническим переосмыслением ницшеанской идеи «вечного возвращения», где ежедневная бессмысленная смерть становится в итоге горнилом не для сверхчеловека, а для идеальной «последней девушки», способной выжить в любой ситуации. Но петля, в которую попадает Три, представляет собой не просто иррациональную силу или природный феномен. По мере того как накапливаются ее смерти, Три не только узнает все больше и больше о своем убийце, но и обретает новый опыт, позволяющий ей смириться со смертью матери, а впоследствии и стать лучшей версией себя.

Первая часть дилогии стоит намного ближе к таким фильмам, как «День сурка», где бесконечный цикл смертей и перерождений приводит эгоистичного и раздражительного главного героя к переосмыслению своей жизни, позволяя ему не только помочь другим людям, но

и проявить свои – до поры до времени глубоко скрытые под недостатками – лучшие качества. Лэндон и Лобделл последовательно развивают эту идею, показывая, что самосовершенствование неизбежно происходит через боль – в случае Три даже смерть, пусть и не окончательную. Явный намек на этот аспект содержится в имени героини, которое Лэндон изменил при обработке сценария: *Tree* в переводе с английского означает «дерево», объяснив позднее, что этим подчеркивает динамический момент в характере героини, которая растет, подобно деревьям, на протяжении фильма.

На фоне продуманного и многогранного первого фильма сиквел выглядит намного более небрежным и поверхностным. Весьма вероятно, что одна из главных причин этого – сценарий, написан-

«Счастливого нового дня смерти», режиссер Кристофер Лэндон

ный на этот раз самим Лэндоном (Лобделл шлифовал характеры), который сосредоточился, во-первых, на попытке придать научно-фантастическое объяснение всему происходящему, а во-вторых, на отношениях Три с родными, прежде всего с матерью. Что касается хоррор-компонента, он во второй части оказался не более чем обрамлением, причем не самым заметным. Главная проблема второй части в стремлении связать события фильмов через обращение к теме параллельных вселенных. Если в оригинале никакого объяснения феномен зацикленного дня рождения не имел (хотя имел несомненные моральные последствия для характера главной героини), то сиквел задним числом вводит в сюжет эксперименты с квантовым реактором, изменяющие структуру пространства и времени. В результате Три оказывается не просто в еще одной временно́й петле, но в петле, помещенной в другое измерение – то, где ее мать оказывается живой. Теперь она будет пытаться не только решить традиционную для себя

задачу поиска убийцы, но и ответить на вопрос, в какой реальности она хотела бы жить.

В отличие от первой части, игравшей с сюжетной моделью слэшера, сиквел использует в качестве основного источника вдохновения трилогию «Назад в будущее» (в особенности вторую ее часть). Но там, где в первой части была умелая эксплуатация жанровых клише, вторая лишь тасует – не слишком изобретательно – знакомые сценарные карты. Лэндон сделал ставку на семейные ценности, и она оказалась не слишком удачной, учитывая общий комедийный характер сюжета. На фоне постоянных гэгов, погонь и прыжков через измерения задушевные разговоры матери и дочери выглядят откровенно вымученной попыткой впихнуть в картину общечеловеческие ценности, которая лишь усугубляет и без того заметные проблемы сценария. Самым ярким и светлым пятном на общем фоне остается игра Джессики Рот, которая откровенно наслаждается возвращением к образу Три и с радостью пробует все новые и новые виды умерщвления героини.

Ницше подчеркивал, что лишь сверхчеловек способен вынести всю тяжесть идеи вечного возвращения, обесценивающего все ценности и возрождающего первозданный хаос вновь и вновь, так что суицид здесь выступал скорее признаком слабости. Для экзистенциалистов, переживавших провозглашенную в ницшеанстве смерть Бога и исчезновение привычных моральных горизонтов, самоубийство было способом бегства от действительности – далеко не лучшим, но в чем-то понятным. В истории Три и ее друзей эта позиция претерпевает ироническую инверсию, становясь не побегом, а, наоборот, путем к спасению, ввиду своего обратимого характера. Этот поворот можно расценивать как версию комедии абсурда, в которой бесконечное повторение вызывает не ужас, а смех. ◆

Денис Салтыков

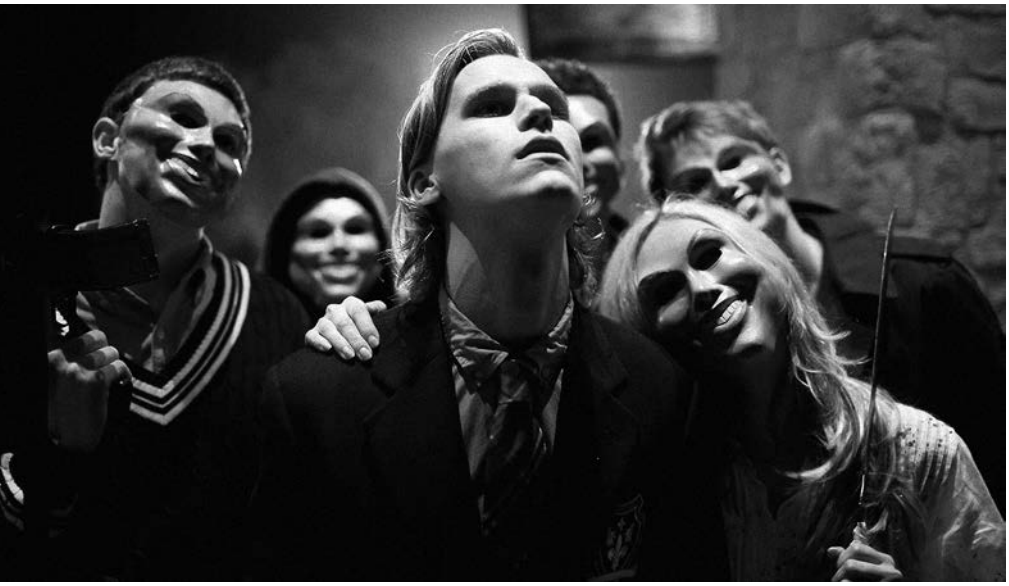
ДВОЙНОЕ ОЧИЩЕНИЕ

Эксплуатационная эстетика фильмов серии «Судная ночь»

В 2013 году студия Blumhouse, специализировавшаяся преимущественно на хоррорах, выпустила необычный для своего времени проект. Действие в нем происходило в антиутопическом ближайшем будущем, в котором в США появилась третья партия с нескромным названием «Новые отцы-основатели». Правители легализовали все преступления, включая убийства, на одну ночь в году. Это улучшило криминальную статистику и заставило экономику расти. Фильм назывался «Судная ночь» и, как видно даже из кратчайшего пересказа, был политизирован почти до неприличия. Этому проекту предстояло превратиться в успешную франшизу, в следующих частях которой слово «почти» исчезнет: каждая новая «Судная ночь» становилась все более дерзкой и безумной, словно растущий и еще громче бунтующий против родителей подросток. Что гораздо важнее, именно эта франшиза проложила дорогу хоррор-хитам Джордана Пила «Прочь» и «Мы» и даже косвенно помогла появиться радикальной драмеди Спайка Ли «Черный клановец» (среди прочих его тоже продюсировала студия Blumhouse Productions).

Первое вторжение

В 2013 году можно было однозначно говорить о том, какие фильмы ужасов в приоритете у американской индустрии. Самыми громкими и качественными считались хорроры «Астрал» (2013) Джеймса Вана и «Паранормальное явление» (2007) Орена Пели. Оба были проектами студии Джейсона Блума Blumhouse, оба быстро обзавелись сиквелами, снова доказав индустрии привлекательность мистики, которая была самым популярным поджанром ужасов в 2000-х (в противоположность слэшеру, который доминировал в 1980-х и с оговорками во второй половине 1990-х). «Паранормальное явление» вдобавок активно пользовалось все еще актуальными возможностями стилистики «найденной пленки» – она еще не успела никому



«Судная ночь», режиссер Джеймс Де Монако

набить оскомину и выйти из моды. Появление откровенно политизированного хоррора в таких условиях было неожиданным.

Продюсерские обязанности взяла на себя все та же Blumhouse. Блум построил репутацию на рисках и на том, что он дает режиссерам полную творческую свободу. Так, идейный противник оружия Джеймс Де Монако получил возможность снять фильм по собственному сценарию. Первая часть была сравнительно камерной: «Судная ночь» обсуждалась по телевидению, но само действие происходило в одной локации – в доме буржуазной белой семьи (родителей сыграли Итан Хоук и Лина Хиди), заработавшей состояние на производстве охранных систем, под защитой которых не участвующие в резне американцы могли спокойно пережидать ежегодное буйство. Несмотря на масштаб заявленной идеи, первый фильм был поджанром «вторжение в дом» (home invasion). Не особо поддерживающий судную ночь сын впускает домой афроамериканца, спасающегося от группы охотников в масках. Злодеи, похожие на членов студенческого братства элитного колледжа, ставят отцу семейства ультиматум: либо он выдает спрятавшегося в доме беглеца, либо охранную систему дома с легкостью ломают, а всю семью убивают. Де Монако берет популярную в хоррорах второй половины XX века тему семьи и атакует ее: осознание семьи как безусловной ценности приводит к цинизму – от заработка на творящемся вокруг насилии до непосредственно убийства других людей.

«Судная ночь» сразу сделала заявку на громкое высказывание – прежде всего о проблеме оружия (свободный доступ к огнестрелу ведет к большому количеству жертв), но шире – против либертарианской политики (при отсутствии государственного регулирования страдают те, кто уже угнетен). Сознательно или нет, Джеймс Де Монако

«Судная ночь–2», режиссер Джеймс Де Монако

срежиссировал резкий контраст пафоса с формой жанрового развлечения. Именно сочетание твердой политической позиции со специфическим аттракционом стало визитной карточкой франшизы. Уже в первом фильме жанровых клише было немало: например, большинство острых ситуаций разрешалось через прием «бог из машины»: в последний момент кто-то (или что-то) чудесным образом спасал персонажей. Костюмы осаждающих дом молодежи, стиль их речи и поведения однозначно сигнализируют зрителям: «Судная ночь» – это чрезмерность. С каждым новым фильмом эта тенденция будет только усиливаться.

Привет, постапокалипсис

Фактически именно с сиквела во франшизе началось все самое интересное. После финансового успеха первого фильма продюсеры решили дать Джеймсу Де Монако возможность не только продолжать, но и увеличить производственный бюджет в три раза – с трех до девяти миллионов долларов. Взамен режиссер увеличил масштаб происходящего и сменил поджанр: начиная с сиквела, вышедшего с подзаголовком «Анархия», «Судная ночь» стала постапокалиптическим экшном в духе культовых «Воинов» или «Безумного Макса». Во втором фильме появился протагонист – сержант Лео Барнс в исполнении Фрэнка Грилло. Под колесами автомобиля, за рулем которого был перепивший мужчина, погиб сын Лео. Затем от него ушла жена, и к моменту очередной судной ночи его волнует только месть. Он пытается быть циником, но по пути сталкивается с чужими бедами и берется помогать, отчасти оправдывая себя корыстными мотивами. Здесь заметны некоторые сходства с безумным Максом Рокатански, но в «Анархии» есть и более очевидные отсылки к известной австралийской постапокалиптике: например, сцена с бандой ряженых пиротехников, приезжающей в подземку

и сжигающей прячущихся там нищих, отчетливо напоминает кульминационную погоню в фильме «Безумный Макс–2: Воин дороги».

В политической части сюжета Де Монако добавляет еще один пункт к своей критике неолиберализма: государство не устраняется из происходящего, а всячески поддерживает «свободный» рынок. В антиутопической «Анархии» этот тезис выглядит так: правительственные войска врываются в наиболее бедные многоквартирные дома и зачищают местное население. Экономика согласно такой логике расцветет тогда, когда бедняков, живущих на государственные пособия, попросту не останется в живых. Разумеется, в ответ появляются повстанцы. Ближе к финалу они спасают героев от развлекающихся богачей, которые скупают у уличных бандитов похищенных людей и охотятся на них в специальном помещении.

«Судная ночь–3», режиссер Джеймс Де Монако

Маленькая шоколадка, большая политика

Триквел с подзаголовком «Год выборов» (The Purge: Election Year) вышел за четыре месяца до выборов президента США и лишь на пару недель позже того, как стали известны результаты праймериз Демократической партии. В новом фильме ярче всего заметно, как Де Монако работает со злободневной повесткой. В «Годе выборов» появляется политик, бросающий открытый вызов «Новым отцам-основателям». Это Чарли Роан, чью всю семью вырезали в одну из судных ночей. Чарли – смесь Берни Сандерса и Хиллари Клинтон, женщина с белыми волосами, но она же – сенатор, к ней так и обращаются. (Сандерс знаменит как сенатор Вермонта.) К третьей части Де Монако не стесняется громко проговаривать всю актуальную американскую повестку: по сюжету поддержку судной ночи лоббирует Национальная стрелковая ассоциация, а еще в Штаты приезжают русские туристы,

которые тоже хотят поучаствовать в вакханалии. Они даже чуть было не убили Чарли, не забывая при этом грязно, хоть и до смешного ненатурально, материться на великом и могучем.

Повышая градус политизированности, Де Монако наращивает и жанровое безумие. Фильм начинается с отсылки к высокой кинокультуре – чуть ли не с буквальной цитаты из «Забавных игр» Михаэля Ханеке, – но продолжается атакой избалованной афроамериканской девицы на мелкий магазин. Девушка мстит за то, что владелец днем не дал ей стащить шоколадку. Эксплуатационная стилистика зашкаливает: полуголая девица в крови, балетной пачке и зловещей маске приезжает на обмотанной электрическими гирляндами машине, достает золотой автомат и громко требует батончик. Но и это безумие – не предел. В финале «Новые отцы-основатели» в церкви вместе с безумным священником устраивают жестокие ритуалы, и эта сцена легко способна вышибить из зрителей серьезный настрой, если вдруг они таким успели обзавестись.

Низовое движение

Последним на сегодня полнометражным фильмом серии стал приквел «Судная ночь. Начало», который по сценарию Де Монако снимал афроамериканский режиссер Джерард Макмюррей. «Начало» отбрасывает зрителей во времена, когда политический проект все еще был на стадии эксперимента и его проводили в бедном районе. Здесь «Судная ночь» превращается в блэксплотейшн: черный наркоторговец умело расправляется с понаехавшими на район нацистами и правительственными войсками, а в объектив камеры летят брызги крови.

В приквеле создатели фильма показывают еще один путь протеста против «Новых отцов-основателей» – и это низовая самоорганизация. Жители бедного района могут противостоять атакующим их расистам (их костюмы были буквально скопированы с костюмов ультраправых участников факельного шествия в Шарлотсвилле), потому что объединились. Более того, именно торговля наркотиками в этом случае оказалась помощницей: по сюжету главный персонаж способен противостоять правительству и что-то делать, потому что у него одновременно много связей и опыт существования в подполье.

Снижение политической риторики здесь происходит буквально. Именно в приквеле проговаривается второе значение слова. С одной стороны, Purge – это очищение, носящее близкий к религиозному смысл (именно это значение передано в русской локализации), но с другой – это же слово означает чистку организма через дефекацию, как в названии слабительного «пурген». Образ проговаривается напрямую, когда болтливая соседка без стеснения рассказывает главным персонажам, что обделалась по пути домой: «Мой кишечник тоже поучаствовал в очищении». Более точного описания двойственной стилистики франшизы «Судная ночь» придумать нельзя. ◆

Максим Бугулов

КОГДА КУКЛЫ ОТКРЫВАЮТ ГЛАЗА

Австралиец малайзийского происхождения Джеймс Ван – чуть ли не главный хоррор-корифей современности. С самого дебюта почти каждый его фильм превращается в развесистую франшизу, а самому постановщику сегодня доверяют тентполы стоимостью в сотни миллионов. У Вана не было пробного периода – творческой обкатки собственного стиля. Закончив не самый престижный мельбурнский киновуз, Джеймс и его лучший друг Ли Уоннел устроились на не связанную с кинематографом работу и, вдохновляясь примерами Роберта Родригеса и Кевина Смита, пытались снять кино своими силами. Дело долго не сдвигалось с мертвой точки, пока Уоннел не пересказал Вану идею о двух мужчинах, запертых в ванной с трупом. Концепт обоим показался захватывающим, но его еще предстояло увязать в законченную историю, на что ушел без малого год. А дальше все покатилось словно само собой: имея на руках готовый сценарий, Ван и Уоннел по совету агента прошли питчинг у голливудских продюсеров и получили зеленый свет. Ли дали одну из главных ролей, Джеймс стал режиссером, а фильм, названный «Пила», заполучил финансирование (смешные 1,2 миллиона долларов) и неплохую рекламную кампанию. Кино собрало по миру в сто раз больше, но его известность простирается далеко за пределы рекордов бокс-офиса.

С началом нулевых наметилась мировая тенденция к увеличению гипернатуралистичных насильственных сцен в хоррорах и смежных жанрах. Одним из повлиявших на это факторов была усталость зрителя от академического насилия в мистических и крайм-триллерах, доминировавших в 90-е, другим – цикличность истории: рано или поздно мода на определенные жанры возвращается. После относительно бескровного десятилетия

американская рейтинговая комиссия пересмотрела свои требования к рейтингу R, позволяя в его рамках демонстрировать то, что раньше не прошло бы и порог для NC-17. Мировой зритель был уже подготовлен постоянно ужесточающимися картинами «новых французских экстремистов» (к тому времени вышли «Что ни день, то неприятности» Клер Дени и «В моей коже» Марины де Ван, а почти одновременно с «Пилой» состоялся релиз «Кровавой жатвы» Александра Ажа) и «Ичикиллером» Такаси Миикэ. Такого термина, как torture porn, еще не существовало, но люди были прекрасно наслышаны о снаффе и многочисленных фильмах киноцикла «Подопытная свинка». Заслуга Вана и Уоннела заключается в том, что они смогли не только отреагировать на намечающиеся модные веяния, но и во многом задать тренд. Кроме того, именно эта парочка вывела долгоиграющую формулу «Пилы»: смесь закрученной детективной истории, гипернатурализма, харизматичного антагониста и эффектных символов. В роли последних выступила жутковатого вида кукла. Куклы – это личный фетиш Вана, появляющийся во всех его хоррорах: сам постановщик объясняет это сценой из «Полтергейста», которая в детстве произвела на него неизгладимое впечатление.

«Пила» как франшиза преодолела отметку в восемь фильмов (и, кажется, однажды еще вернется). Конструктор в момент стал одним из самых популярных хоррор-антагонистов, а рынок наводнился фильмами со сходными элементами: «Хостел», «Коллекционер», «Похищение», «За гранью страха», «Туристас» и т.д.

Следующая картина Вана, «Мертвая тишина», снятая как подстраховка на случай провала «Пилы», стала небольшим шагом назад. Сценарист и постановщик вдохновлялись фильмами студии Hammer, отсюда излишняя неторопливость нарратива. Скромный каст и постоянные изменения сценария также не пошли киноленте на пользу, хотя до релиза ходили разговоры о сиквеле. Джеймс позволил себе немного отвлечься, сняв римейк виджиланте-триллера «Смертный приговор», и вновь вернулся к хоррорам, если точнее – к своему старому замыслу, родившемуся еще до «Пилы» и не реализованному из-за нехватки денег.

«Астрал» вобрал в себя почти все клише и символы конца 70-х – начала 80-х, заданных упомянутым «Полтергейстом», «Подменой», «Ужасом Амитивила» и «Существом». Однако Ван не просто взял с миру по нитке, но тщательно все перемешал и совершил настоящую революцию в рамках маленького субжанра «фильма о призраках». Сценарий предвосхищает зрительские ожидания и аккуратно обходит наиболее простые решения, заставляя смотрящего гадать, в какую же сторону сворачивает сюжет. На фоне этого режиссер эффектно дирижирует саспенсом и джампскейрами, заставляя их работать по непривычному расписанию. Там, где коллеги Вана полагаются на музыкальное сопровождение, он использует тишину. На заднем плане промелькнула фигура – тишина. Сцена близится к кульминации,

«Мертвая тишина», режиссер Джеймс Ван

вот-вот должен появиться джампскейр, но вместо него – тишина. После нескольких повторений пресловутая тишина кажется оглушающей, и зритель напрягается каждый раз, когда кадр лишается звукового сопровождения.

В то же самое время Ван меняет правила для джампскейров. Не секрет, что этот технический прием предваряют маркеры – ракурсы, приближение камеры и несколько секунд тишины. Со временем маркеры настолько стандартизировались, что смотрящий уже заранее готов к этому приему, что рушит и саспенс, и эмоциональный выход из него. Ван же намеренно запутывает зрителя, убирая предваряющие ракурсы, затягивая появление джампскейров, а то и вовсе оставляя сцену без резких моментов. В итоге зритель теряет все знакомые ориентиры и реагирует на привычные приемы, как в первый раз. Когда же тишину все-таки прорезает музыка, то она неровна и атональна. Ван долго объяснял композитору Джозефу Бишаре, чего именно он хочет от музыкального сопровождения, и тот его отлично понял. Саундтрек к «Астралу» способен вызвать дискомфорт сам по себе, а в сочетании с вышеописанными приемами, звуковым контрастом и видеорядом достигает гораздо больше, чем рядовая музыка из иных паранормальных хорроров.

Ван и Уоннел прекрасно помнили, что именно популярность ghoststory – «фильма о призраках» из 80-х и обеспечила постоянное противопоставление элементов ужасного семейным ценностям. В свое время эта концепция убила готику, и без того сильно одряхлевшую после сексуальной революции: потусторонние силы превратились в лишенное глубины абстрактное зло, а сражалось с ним добро, то есть настоящая крепкая семья. Схема простая, если не сказать примитивная, но именно она обеспечивает стройность повествования. Благодаря авторской акцентуации семейных ценностей зритель получает материал

«Пила: Игра на выживание», режиссер Джеймс Ван

для построения эмпатической связи. И речь не просто о персонажах, а о чем-то большем – глобальном архетипе семьи. Стоит лишь эмпатии заработать, как детали антагонистов отходят на второй план: почти все отрицательные персонажи современных паранормальных хорроров отличаются односложностью, почти карикатурностью. «Злые», «полные ненависти» – подобных описаний достаточно для характеристики потусторонней стороны конфликта, но зритель не замечает подобной сценарной скупости, потому что детали, связанные с семейными ценностями, уже активировали нужные триггеры и замкнули внимание на себе.

С «Астралом» произошла примерно та же история, что и с «Пилой»: потрясающие сборы, многочисленные – вплоть до тетралогии – продолжения и новая мода на паранормальные хорроры и истории о привидениях. Перечислять конкретные наименования бессмысленно – спрос на призраки, одержимость, демонические сущности до сих пор не думает идти на убыль. Тем более что Ван закрепил его еще одной франшизой.

Через три года после «Астрала» выходит «Заклятие». Ключевые элементы примерно те же: демоны, мир привидений, экзорцизм и другие атрибуты мира необъяснимого. Но дьявола принято искать в деталях, и вот в них-то все изменилось.

В первую очередь, на смену Ли Уоннелу пришли братья Хэйес. Они долго работали на телевидении, но с недавних пор полностью переключились на ужасы (в резюме братьев числятся римейк «Дома восковых фигур» и «Жатва»). Поменялась и студия: вместо Blumhouse теперь фигурировала Warner Bros., что означало совершенно другие бюджеты и совершенно другой контроль. Но главные отличия в окружении: «Заклятие» рассказывало историю Эда и Лоррейн Уоррен – реальных охотников за паранормальной живностью.

«Астрал», режиссер Джеймс Ван

Ван не стал ничего принципиально менять, но усилил то, что пришло в жанр с изменением времени действия и тегом «основано на реальных событиях». Много внимания камера уделяет характерным элементам, позволяющим определить, что на дворе 1970-е: начиная с машин и костюмов и заканчивая саундтреком, который напрямую влияет на атмосферу, несколько потеплевшую и облегченную по сравнению с «Астралом». Ван не расстраивается о потерянной возможности сгущать нарратив с самого начала, продолжая играть с предложенной стилистикой: в ход идут старомодный зум, долгие планы, перевод камеры с одного участника диалога на другого без монтажных склеек. Поскольку история петляет между четой Уоррен и семейством Перрон, подвергающихся атакам сразу нескольких призраков, Ван равномерно распределяет хронометраж, чтобы каждому участнику хватило времени хоть как-то раскрыть себя, а автору в очередной раз проговорить важность семейных ценностей, пытаясь воздействовать на разные категории зрителей. Ведь чем проще ассоциировать себя хотя бы в отдельных аспектах с персонажем, тем сильнее вовлечение. Кроме того, подобное чередование семейственности и хоррор-эпизодов структурирует повествование, что, быть может, не так важно в контексте одного фильма, но более чем оправдано, если речь идет о франшизе: Уоррены – такая же семья, как и все остальные, но они вынуждены постоянно ставить на кон свои жизни и души, чтобы вернуть благополучие незнакомым людям.

Если «Астрал» разросся до тетралогии, то «Заклятие» пошло еще дальше. Почти сразу от центральной картины отпочковался спин-офф «Проклятие Аннабель» о демонической кукле, а после «Заклятия-2» появился и приквел «Зарождение зла». В прошлом году вышла «Монахиня» («Проклятие монахини») – еще один спин-офф, объясняю-

«Заклятие», режиссер Джеймс Ван

щий происхождение главной противницы Уорренов. Нынешний год принес сразу два релиза из вселенной «Заклятия»: в апреле выпустили «Проклятие плачущей», связанное с основной франшизой не только общим продюсером, но и общим персонажем (падре Перес). А летом выходит триквел «Проклятия Аннабель», не говоря уже о «Заклятии-3», выход которого намечен на 2020 год. Это выглядит впечатляюще, ведь даже на фоне мощного подъема жанра пока не существует другой хоррор-вселенной, схожей с «Заклятием» по размерам и прибыльности. Помимо всего прочего многочисленные спин-оффы дают шанс новым авторам: будучи продюсером, Ван доверяет постановку либо молодым режиссерам вроде Дэвида Сандберга и Корина Харди, либо труженикам индустрии с режиссерскими амбициями. Для заслуженного оператора Джона Леонетти «Проклятие Аннабель» стало первым полнометражным режиссерским опытом за семнадцать лет после провала фильма «Смертельная битва: Истребление», а триквел о зловещей кукле ставит сценарист Гэри Доберман.

Но главной заслугой Джеймса Вана остается умение реформировать старые идеи, дополнить их и соорудить нечто новое. Три фильма режиссера превратились в долгоиграющие киноциклы, породив как спрос на аналогичный продукт, так и множество подражателей. Другие постановщики копируют его стилистику и приемы (вспомним Брайана Бертино и его «Незнакомцев»), играют с джампскейрами, заказывают атональный саундтрек, напоминающий музыку Джозефа Бишары. Успех трех франшиз не может быть простым совпадением, и остается лишь ждать, что нового сможет принести Ван в жанр, от которого он в последнее время отошел в пользу мейнстримных франшиз вроде «Форсажа». Впрочем, титул главного трендсеттера американского хоррора по-прежнему при нем. ◆

Егор Беликов

КРИК МЕРТВОГО ПЕТУХА

«Коко-ди Коко-да»
Koko-di Koko-da,
Автор сценария, режиссер Йоханнес Нюхольм
Операторы Тобиас Хёйем-Фликт, Юхан Лундборг
Художник Пиа Алеборг
Композиторы Олоф Корнер, Симон Олссон
Художник Пиа Алеборг
В ролях: Петер Белли, Лейф Эдлунд, Ильва Галлон, Катарина Якобсон, Морад Балу Хачадорян, Бренди Литманен и другие
Beofilm
Швеция – Дания
2019

Была счастливая и полная молодая семья с маленькой дочкой, которая в один солнечный день умерла за секунду на руках у родителей. Пропускаем несколько лет: герои в полном раздрае, но остались вместе (хотя можно ли назвать это «вместе»?), они едут отдохнуть на природу. Скандал, даже не очередной, а один и тот же, без конца и края. Ночь, лесная дорога, она требует доехать до мотеля, он упорствует и сворачивает на едва заметную тропинку, которая выводит их к поляне. Здесь им суждено умереть.

В первые послерассветные часы ей захочется наружу из палатки в туалет. Он вылезет вместе с ней и встретит выходящую из леса процессию, напоминающую сначала о цирке ужасов, потом о ритуале какой-то опасной ретросекты. Великан со сросшейся бровью в комбинезоне, длинноволосая девушка будто прямиком из японских хорроров 90-х, собака… Во главе пожилой ехидный мужчина в плоской шляпе с лентой. Они будут напевать бессмысленную детскую песенку: «Ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-ко-диии, ко-ко-дааа» (автор рассказывает, что песенка эта про мертвого петуха, который расстроен, что с того света не прокукарекать), старик немного дирижирует тростью. Они жестоко расправятся с остатками семейства, но те вновь приедут на ту же поляну и разобьют

палатку, чтобы с утра все повторилось, но чуть-чуть по-другому. И так много раз.

Кровавый «день сурка» – постоянный повтор событий: необходимый структурный элемент, вставной, создающий саспенс, – и еще как. Повторы эти увлекательны: с каждым разом все дальше ему и ей удается сбежать, но все так же неизбежна кара. За что? Репетитивная фигуральная смерть, приходящая в виде посланцев иного мира, не больше чем навязчивая мысль, одна на двоих, бьющаяся, как жилка на виске. Как можно было предотвратить то, чего нельзя было предсказать, обратить вспять то единственное в жизни, что случается раз и навсегда?

Фильм Йоханнеса Нюхольма попал в международный конкурс «Санденса» и в национальный Гётеборгского фестиваля, что подчеркивает и колорит, и глобальную универсальность картины. Это, конечно, не имеет отношения к делу, но на занавесе гигантского премьерного кинотеатра Biograf Draken, центральной площадки Гётеборга, где впервые в Швеции показывали Koko-di Koko-da, нарисованы два дракара. Где-то очень далеко в «Коко-ди Коко-да» маячит генетическая память жителей Скандинавского полуострова. Но не больше чем для перспективы: человек не так уж изменился со времен «Старшей Эдды», у него осталось сильнейшее из заложенных природой переживаний – горе потери. Между викингом и современным шведом в этом плане не больше разницы, чем между варягом и греком. В то же время модель шведского успешного социализма предлагает хоть пока не эталонный, но как минимум один из самых передовых вариантов развития государства и общества. И герои «Коко-ди Коко-да» не знали бы беды в материальном плане, да несчастье помогло.

Нюхольм вплетает в фильм и родные бергмановские мотивы (бесконечная боль смертельной разлуки из «Шепотов и криков» конспективно ужата – к сожалению, в угоду ритму – в пару коротких, но пронзительных сцен), и даже соседские, триеровские: конечно, ведь он отправляет Адама и Еву в лес, пусть не псевдобиблейский, пусть без психопатии, инфернальности и членовредительства. Напротив, их временное лесное сожительство асексуально. Это было бы не только неловко, но и просто невозможно: дочь, главный плод их любви, умерла, вместе с ней сама любовь, любая. В общем, ассоциации, аллюзии оказываются наносными и декоративными, не в них суть. А в чем? Нюхольм тщательно, обсессивно-компульсивно, строит мистику «Коко-ди Коко-да» на предопределенном, разгадываемом символизме.

Раз уж разговор об ужасах и триллерах, то в качестве антитезы пригласим Линча. Линч берет бессознательный и навязчивый символизм, а потом громоздит на него всю мифологию своего кино. Природа человеческого страха строится на том, что демонстрируется некая тень, силуэт в сумрачном углу не шибко освещенной комнаты. А в полностью темной комнате и не увидишь ничего. Таковы фильмы Линча: со стороны кажется, что это не ребус, не шарада, но поддающийся анализу художественный фантом. Однако тот же «Малхолланд-драйв», самый

«Коко-ди Коко-да», режиссер Йоханнес Нюхольм

известный полный метр Линча, к DVD с которым режиссер даже приложил иезуитский список авторских подсказок, сделан так, чтобы лишь казаться трактуемым, дать подступиться, придумать собственную утешительную версию событий, и только. Нас пугает не то, что происходит на экране, а то, что понимание происходящего утекает сквозь наши пальцы. Многие другие современные режиссеры хоррора пляшут от того же самого. Дебютант Ари Астер в нашумевшей «Реинкарнации» конструирует свой личный сорт страха из линчевского символизма, разве что заимствует с этой целью повторяемые тропы из фильмов ужасов прошлого. А, скажем, в «Ведьме» (The VVitch: A New-England Folktale) Роберт Эггерс – наоборот, чтобы избежать линчевской нетрактуемости, – сосредоточивается на раннеамериканских пилигримах и аутентичных им кошмарах, почерпнутых из литературы: черном проклятом козле-дьяволе, ведьмах в неизученном лесу и охоте на них.

Нюхольм же словно и не пугает, хотя при этом очень страшно. Узлы слишком легко развязываются. Герои столь увлекательно мучают себя, пусть и, казалось бы, пытаются сбежать от возмездия, но чуть ли не радостно, самоотверженно, как подростки в слэшере, гибнут раз за разом, надеясь на то, что в этот раз пронесет (а это, как принято считать, определяющий признак сумасшествия). Выходя из палатки, пытаются выбраться из кокона, из пусть обманчиво, но уютного защищенного пространства травмы. Наконец, кто же такие исполнители метафорического отмщения, дед с его спутниками? А нам, оказывается, дали ответ в самом начале (хотя не все его приметят) – всего лишь герои иллюстрации, которая была нанесена на игрушку, полюбившуюся девочке в последний ее день на земле.

Все это подтверждает внезапная кульминационная сцена – анимация с использованием сложного театра теней. Сперва это поражает:

«Коко-ди Коко-да»

что забыла здесь эта сцена, неужто опять подсознание, наитие, пресловутая линчевщина? Ничего подобного – это самая простая сцена фильма, где наглядно показано, как уязвима семья и семейное счастье. Оно исчезнет в момент так же, как ветерок унесет бумажные фигурки, отбрасывающие нужные тени при правильной постановке света.

«Коко-ди Коко-да», хоть и хоррор, противопоставлен современным жанровым аналогам. Опустошающе эмоционально Нюхольм визуализирует самокопание, в которое погружены герои. Их ждет желанный для всех потребителей психотерапии итог – блокирующая схема внутреннего мира, где стрелочки от детских страхов идут к юношеским комплексам, дальше к взрослым обсессиям и неврозам. И все со всем связано, сочетается. Все распутано, и вот разгадка. Рано или поздно, через много лет сеансов, если повезет, некое подобие этой схемы прочерчивается в головах врача и пациента. Но никому от этого не легче: собираешь-собираешь картину мира из осколков, смотришь на то, что получилось, а это зеркало. Наверное, это может напугать похлеще, чем «Малхолланд-драйв», – прозрение, что природа человеческая не только не загадочна, а всегда была предательски понятной и простой. ◆

Алексей Филиппов

ДЖАЛЛО ТЫ МОЕ ЛУКОВОЕ

«Пирсинг»
Piercing
По роману Рю Мураками
Автор сценария, режиссер
Николас Песке
Оператор Зак Галлер
Художник Алан Ламперт
В ролях: Кристофер Эбботт, Миа Васиковска, Лайа Коста, Оливия Бонд, Мария Диззия, Марин Айрленд и другие
BorderLine Films, Borderline Presents, Memento Films International, Paradise City, YL Pictures
США
2018

Эстетский триллер «Пирсинг», разряженный в нижнее белье черной комедии и густую шубу садо-мазо, – вторая режиссерская работа Николаса Песке, нью-йоркского синефила и интеллектуала. Премьера картины состоялась на «Санденсе» и вызвала умеренный интерес критики, которая, стоит заметить, нередко запускает с января волну восторгов к картинам и менее примечательным. Затем последовали поездки в Роттердам и на важный фестиваль фантастических фильмов в Сиджесе, уважаемый поклонниками хоррора. Там картина тоже не получила ничего. Эта определенного рода незаметность как будто заложена в названии фильма: работа Песке кольнула мировое киносообщество, как доставляет по первому времени беспокойство пресловутый пирсинг, а потом завалилась куда-то в потоке более громких премьер.

Возможно, эта слишком рассудочная картина, повествующая о встрече двух подавляемых страстей в ночном мегаполисе, пала жертвой видимой сконструированности. Многочисленные синефильские цитаты, схематичный сюжет о любви как кровавой разборке, позаимствованный из одноименного романа

Рю Мураками, – «Пирсинг» производит впечатление фильма уже давно виденного, анекдота, рассказанного в третий раз. Однако в его чертежах спрятано немало любопытного, как часто бывает с теми фильмами, которые авторы или журналисты любят метить ярлыком «интереснее размышлять, чем смотреть».

Итак, предположительно в Америке предположительно в 1970-е (кадр не оскорбляет ни монолит персонального компьютера, ни тем более вибрация смартфона) предположительно архитектор Рид (Кристофер Эбботт) мучается от мощного желания. Недавно он стал молодым отцом, и теперь страшная сила манит его отправить на тот свет собственное дитя – ножом для колки льда. Опасаясь, как бы ситуация не вышла из-под контроля, Рид решает снять проститутку и номер в мотеле и избавиться от маниакального наваждения через менее социально неприемлемое убийство. Все ходы записаны, все отрепетировано, но ситуация выходит из-под контроля, когда на пороге его номера оказывается мастерица по садо-мазо Джеки (Миа Васиковска). Раненая душа, она имеет привычку резать себя, что несколько сбивает Рида с толку. Слово за слово, они оказываются у нее дома – и вот уже стеснительный убийца с ножом для колки льда сам оказывается жертвой.

В процессе этой кроваво-красной сюжетной эквилибристики Джеки обнаруживает у Рида записную книжку, где тот подробно прописывает возможные варианты развития события. Сценариев, как он их называет, не меньше пяти – и как минимум столько же версий можно сочинить для происходящего на экране. В сухой концентрированности «Пирсинга» скрывается не только болезненная романтика или жажда убивать, но и синефилия пополам с киноведением, а то и что пострашнее.

Сценарий I. Интерьер и экстерьер

Открывает фильм панорама ночного города, напоминающая картонную инсталляцию. У Мураками главный герой числился рекламщиком, но у Песке Рид оказывается за чертежным столом. Его стремление к внешнему порядку не свойственно Джеки, зато у нее подобие дизайнерской гармонии в квартире с тщательно подобранными предметами. Шелковые простыни, старинные пластинки, изысканный гардероб, который она сознательно формирует исключительно из симпатичных ей вещей. Кукольно-чертежная выверенность происходящего навевает мысли о том, что всё – фантазия. То ли нашедшее выход желание о соответствии внешнего и внутреннего, то ли, напротив, понимание, что жизнь не обязана становиться заложником чертежей – социальных условностей и конструктов.

Сценарий II. Фатум

Что касается предопределенности, стоит обратить внимание и на саундтрек «Пирсинга». Центральной композицией картины оказывается

L'eredità & Agguato («Наследие и засада») Бруно Николаи, звучавшая в классическом джалло «Красная королева убивает семь раз» (1972). Заявленная в названии хроника объявленной смерти вполне описывает иррациональный характер джалло вообще – мистических детективов с пестрым визуальным рядом. Первобытный страх, подкрепленный кошмаром наследственности (эту же тему раскручивает хоррор-хит «Реинкарнация», выстреливший в том же 2018-м на том же «Санденсе»), провоцирует Рида на мысли об убийстве. В его темном прошлом копошится непроизвольное насилие в отношении женщин, и он опасается продолжения «родового проклятия» (без лишних пояснений показано, как он убивает любовницу, которая была старше него; в другом флэшбэке он видит, вероятно, сестру, убивающую кролика

«Пирсинг», режиссер Николас Песке

без видимых причин). Эти жуткие мысли, оживающие в безграничном пространстве его фантазии, вполне вписываются в концепцию мира джалло, где человек оказывается лишь игрушкой в руках всесильных мистических сил. Некоторая визуальная избыточность «Пирсинга», его демонстративная красота тоже напоминают об эстетике этого поджанра итальянского фильма ужасов.

Сценарий III. Персона

Впрочем, Песке все же пытается привнести в происходящее фрейдистски-психологическую мотивацию, всячески намекая, что действие разворачивается в подсознании героя. Несколько раз Рид якобы разговаривает по телефону с сотрудником отеля и женой, которые дают ему советы по убийству Джеки, то есть исполняют обязанности его внутреннего голоса. Таким образом, в зачуханном номере отеля встречаются не только «я», но и очевидное «сверх-я» в лице гиперопекающей

жены и «оно», чьим проводником служит неизвестный сотрудник мотеля, который просит не шуметь, но разрешает убийство. Так вырисовывается облик Рида как мужчины в поисках маскулинности, в которой ему всегда отказывали. Собственно, любовница всячески провоцирует его на доминирующее поведение и издевается над его нерешительностью.

Сценарий IV. Маскулинность и феминность

Запутавшийся в сигналах Рид, чья скованность вынуждает его все планировать и репетировать, пытается через насилие утвердиться в статусе мужчины. Однако его встречу с Джеки и последующий поединок, кровавый танец с ножом для колки льда, отравленной едой и сигаретой, можно воспринять и как внутреннюю борьбу. Не случайно Николас Песке использует разделение экрана, чтобы показать графическую противоположность Рида и Джеки. Пепельная блондинка в захер-мазоховской шубе и с именем самой знаменитой американской вдовы. Затюканный, застегнутый на все пуговицы взрослый мальчик, похожий на марионетку (этот образ используется на одном из постеров), типичный клерк из романов Кафки или фильмов Скорсезе, Финчера и других мистификаторов обывательской жизнедеятельности, чей пик пришелся на 1980–1990-е. Такая схематичность возможна в жанровом кино, но Песке, как ясно по его дебюту «Глаза моей матери», тяготеющему к эстетике, темам и приемам французского экстрима, будто бы умышленно воспроизводит эту гиперусловность, чтобы в итоге разрушить. Это важно во времена постистории (Мураками писал «Пирсинг» в 90-е с легким предчувствием конца света), победивших фетишей и бесконечных цитат (режиссер бахвалится оммажами Тарантино, Миикэ и горсти итальянских хоррормейкеров).

«Пирсинг»

О существовании какой-никакой реальности напоминает сам пирсинг: Джеки прокалывает сосок, чтобы оставить на память легкое болезненное напоминание, нечто настоящее в этом караване фантазмов.

Сценарий V. Теория кино

Эту же реальность должен рассмотреть не только Рид, но и зритель. Среди первых сцен «Пирсинга» есть такая: начинающий убийца долго рассматривает себя в зеркало. Это в точности соответствует лакановскому описанию формирования детского эго. Важная часть этого процесса – узнавание себя в зеркале, достраивание собственного образа до некоего идеала. Как понятно из сцены репетиции убийства, сопровождающейся реальными звуками насилия, у Рида с этими фантазиями все в порядке. Проблема как раз в том, чтобы не только увидеть окружающий мир нарциссическим отражением идеального себя, но и впустить туда другого. Эта роль достается Джеки, которая начинает наводить порядок в пустующей квартире рефлексии Рида.

Такая смена ролей не только вписывается в современную (а на самом деле уже давнишнюю) традицию слома гендерных стереотипов, но и соответствует теории Лауры Малви о «мужском взгляде» в кино. Крупнейший теоретик феминистского кино разработала эту концепцию как раз в 1970-е, продемонстрировав на примере фильмов нуар, как зритель вынужден перенимать идеологию камеры, а следовательно, и солидаризироваться с чаще всего патриархальной позицией вне зависимости от индивидуальных взглядов. Эту нарциссическую слепоту, свойственную не только нуарам, но и джалло, и хоррорам вообще, где вопящие девушки оказываются дежурными жертвами, тоже разрушает контакт с боевитой Джеки.

Иными словами, Николас Песке собирает настоящую коллекцию историй о том, что «человеку нужен человек», но добавляет туда как невозможность познания другого, так и необходимость сделать шаг навстречу острому лезвию чужой реальности. ◆

Юлия Магера

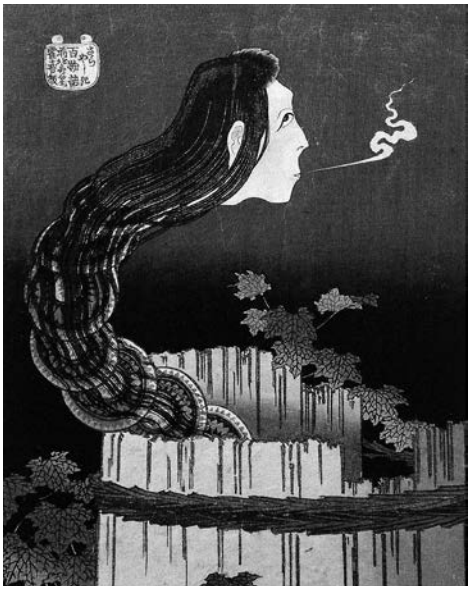
МАГИЯ ГЛАЗ

Сверхъестественные существа в японском фольклоре

С древнейших времен японцы поклоняются силам природы и верят, что мир населяют божества *ками*. Такие представления воплощены в национальной религии японцев – синтоизме, в котором очень важна забота о душах умерших предков. С проникновением в Японию буддизма в VI веке получила распространение вера в то, что человеческие души, имеющие сильную привязанность к чему-то земному (нередко это жажда мести, любовь или ревность), не могут попасть в рай и вынуждены скитаться в этом мире.

Вера в сверхъестественное породила в японской культуре многоликий фольклор. Особенно славится он различными монстрами: призраками *юрэй* или причудливыми созданиями *ёкаями* (妖怪, от *яп*. *ё* – «волшебный», *кай* – «странный, загадочный»), похожими на людей или животных, но с некоторыми отклонениями. Источником историй о подобных существах служит литературный жанр *кайдан* (怪談 – «рассказы о необычайном»), который соотносится с европейским жанром литературы ужасов. Название «кайдан» закрепилось в японском языке только в XVII веке (1624–1644), хотя таинственные и страшные истории издревле бытовали в устной традиции японцев или включались в состав крупных литературных произведений уже с эпохи Хэйан (794–1185). Так, например, в сборнике лирических новелл X века «Исэ моногатари» есть короткий рассказ о том, как демоны проглотили даму, когда кавалер пытался укрыть ее от дождя в темном сарае. В знаменитой «Повести о принце Гэндзи» («Гэндзи моногатари», XI век) дух ревнивой любовницы Рокудзё вселяется в тело первой супруги Гэндзи по имени Аои и доводит ее до гибели.

После эпохи Хэйан наступила эпоха Камакура (1186–1333), когда политическая власть в стране

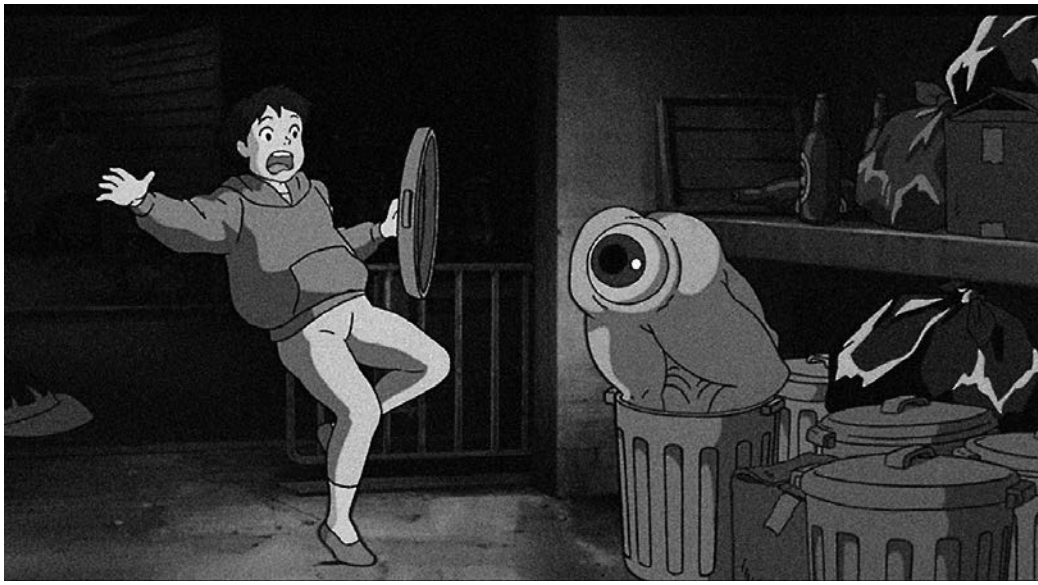


Кацусика Хокусай. Гравюра «Усадьба с тарелками» из серии «Сто страшных историй» («Хяку моногатари»). 1831

«Звонок», режиссер Гор Вербински. 2002

впервые перешла от аристократии к военному сословию самураев. Этот период особенно знаменит морской битвой в заливе Данноура между двумя могущественными японскими кланами – Тайра (или Хэйкэ) и Минамото (или Гэндзи). В жестокой битве погибли все Тайра, включая женщин и детей, среди которых был и малолетний император Антоку. С тех пор призраки умерших не давали покоя людям. Они топили корабли, утаскивали на дно рыбаков и жутко выли по ночам. Именно это реальное историческое событие, случившееся в заливе Данноура, впоследствии обросло мифами и легендами и привело к появлению образа *фунаюрэй* («корабельные призраки») и сюжета о Миминаси Хоити (Безухий Хоити) – слепом музыканте с лютней *бива*, которого околдовали духи клана Тайра. В XX веке этот сюжет получил широкое распространение благодаря фильму «Кайдан» (1964) Масаки Кобаяси. Нередко сюжет о Безухом Хоити обыгрывается и в современной японской поп-культуре: например, в комиксах-манга Сигэру Мидзуки «Бабушка Ноннон» (1972), «Приют влюбленного психопата» (1999) Суэхиро Маруо, «Кайдан сёнэн» (2014) Ёсукэ Такахаси.

Но настоящий расцвет *кайдана* произошел уже в эпоху Эдо (1603–1868). Именно тогда появились первые иллюстрированные энциклопедии про всевозможных монстров и призраков, где авторы мастерски визуализировали их отличительные черты и особенности. К их числу относится знаменитая 12-томная серия альбомов Сэкиэна Ториямы «Иллюстрированный ночной парад сотни демонов» («Гадзу хякки ягё», 1776–1784), в которой художник изобразил свыше двухсот сверхъестественных существ. Представления о ночных вылазках нечистой силы (*хякки ягё*) известны в Японии с древнейших времен. Считалось, что в определенные периоды, особенно летом, по ночным улицам городов шествуют полчища демонов и исчезают лишь на рассвете. Человек,



«Помпоко: Война тануки во времена Хэйсэй», режиссер Исао Такахата. 1994

столкнувшийся с такой процессией, подвергался смертельной опасности. Спасти от неминуемой гибели его могли священные заклинания *дхарани* или защитные амулеты.

Сюжеты *кайдана* нередко ставились на театральной сцене. Особой популярностью пользовалась так называемая великая триада призраков (*сан о-юрэй*) – три пьесы о девушках-призраках: Оива, Окику и Оцую. Самой ранней из них считается история о несчастной Окику, которая в 1741 году ставилась на сцене кукольного театра Дзёрури под названием «Усадьба с тарелками в Бансю» («Бансю сараясики»). Она рассказывала о служанке, которую невинно обвинили в том, что она разбила тарелку из дорогого заморского сервиза. Несчастную девушку связали и бросили в колодец, где после смерти она превратилась в мстительный дух. Именно этот сюжет в будущем лег в основу фильма «Звонок» (1998) Хидэо Накаты и способствовал неимоверной популяризации японских фильмов ужасов. В фильме «Звонок» загадочным образом умирают люди после просмотра проклятой видеокассеты. На кассете изображена девочка Садако (*яп*. *сада* – «целомудренный», *ко* – «ребенок»), которая когда-то была убита собственным отцом и брошена им в колодец. Главные герои фильма надеются, что остановят проклятие, если передадут останки родственникам девочки для нормального погребения. В результате образ трагической героини Окику из театральной постановки эпохи Эдо сменился образом Садако из современного фильма «Звонок».

В японской популярной культуре, манге и анимэ, можно нередко наблюдать заимствование персонажей *ёкаев* или сюжетов из классического *кайдана*. Достаточно вспомнить появление птицеподобных *тэнгу*, лисиц-оборотней *кицунэ*, котов-монстров *бакэнэко*, барсуков *тануки*, водяных *каппа*, пауков *цутигумо*, змей *хэби* и т.д.

Китаро и папаша-глазик из манги «Гэгэгэ-но Китаро» на обложке журнала Mushi comics, который выпускал Осаму Тэдзука

Так, например, при создании главного героя хоррор-манги «Мальчик с кошачьими глазами» («Нэкомэ кодзо», 1967–1976) Кадзуо Умэдзу соединил антропоморфные черты с чертами каталюдоеда *нэкомата,* наделив мальчика сверхъестественными способностями. И это далеко не единственный случай соединения старинных элементов с новыми, когда автор делает акцент на глазах персонажа.

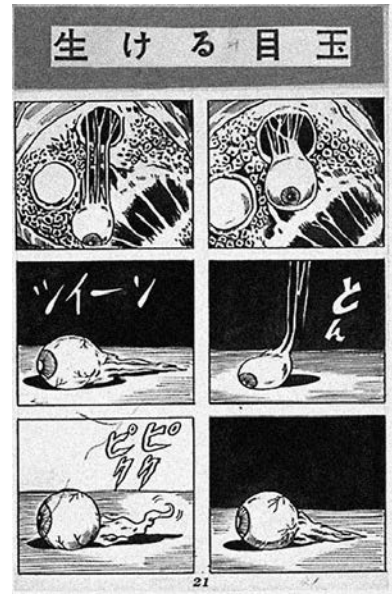
Глаза – один из важнейших органов познания, благодаря которому человек получает 80 процентов информации. Глаза могут приобретать магические функции, быть своего рода оружием. Нам хорошо известны такие выражения, как «сглазить», «испепелять взглядом», «обжечь», «соблазнить взглядом» и т.д. В японском фольклоре немало различных чудовищ, которые используют силу глаз.

Например, рукоглазый *тэ-но мэ* (*тэ* – «рука», *мэ* – «глаз»), у которого глаза находятся на ладошках. Этот *ёкай* был впервые изображен художником Сэкиэном Ториямой во втором томе иллюстрированной энциклопедии «Гадзу хякки ягё» (1776). Считалось, что это мстительные призраки слепых людей, которых ограбили и убили разбойники.

Другой, непристойный, но безобидный, *ёкай* – *сиримэ* (*от яп. сири* – «зад»), у которого один крупный глаз находится на ягодицах. Комичное появление *сиримэ* замечено в анимэ «Помпоко: Война тануки во времена Хэйсэй» (1994), когда животные-оборотни *тануки* устраивают ночное шествие сотни демонов в современном пригороде Токио.

Одержимость злыми духами могла привести к *мэ-курабэ* (*мэ* – «глаз», *курабэ* – «состязание») – наваждению, когда множество черепов злобно смотрит на человека огненными зрачками. Появление этого *ёкая* обязано упоминаемому ранее клану Тайра, а точнее, его грозному предводителю Тайра Киёмори, который под конец жизни был одержим демонами. Легенда гласит, что однажды в его саду появилась груда черепов, но Киёмори не испугался и уставился на черепа в ответ, после чего они исчезли. Таким образом, название этого *ёкая* представляет собой игру в гляделки. Также множество глаз может смотреть со старых и потрепанных раздвижных дверей *сёдзи*, что отразилось в образе многоглазой перегородки *мокумокурэн,* оживающей по ночам. Но своего апогея тема глаз достигла в облике *хякумэ* (*хяку* – «сто», *мэ* – «глаз»), все тело которого буквально усыпано бесчисленным количеством моргающих очей.

При этом известны различные японские чудовища, напоминающие циклопов, – одноглазый мальчик-послушник *хитоцумэ кодзо*, монах *хитоцумэ нюдо*, морское чудище *хитоцумэ оободзу* или одноглазый

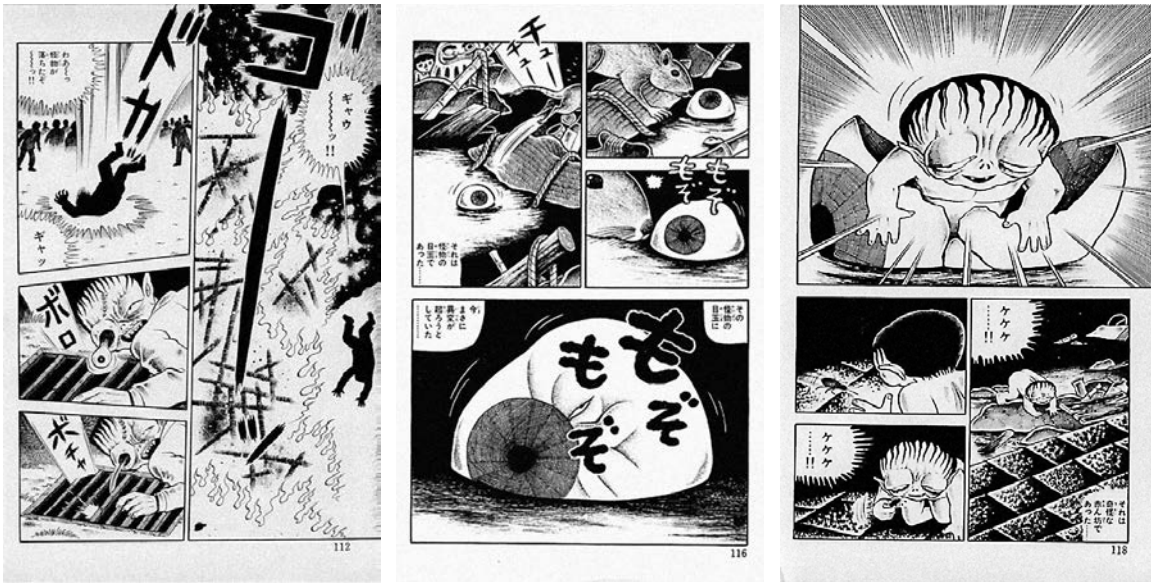


Сигэру Мидзуки. «Китаро с кладбища» («Хакаба Китаро»). 1960

призрак зонтика *каса-обакэ*. Религиозные коннотации в названии такого рода монстров, выраженные словами «*нюдо*» (*досл*. «ступивший на путь [Будды]») или «*бодзу*» («монах», «бонза»), являются эвфемизмом и указывают прежде всего на бритую голову подобного рода *ёкаев*, которые своим обликом напоминают человека, принявшего постриг.

В современной манге один из самых популярных одноглазых персонажей *ёкаев* – это мальчик Китаро, придуманный Сигэру Мидзуки еще в середине XX века. Изначально манга называлась «Китаро с кладбища» («Хакаба Китаро»), но это был не оригинальный сюжет и существовали произведения других авторов с таким же названием. Поэтому, когда в 1965 году манга Мидзуки начала выходить в журнале «Сёнэн мэгэзин» и стала настоящим хитом, ее переименовали в «Гэгэгэ-но Китаро», чтобы избежать путаницы.

В основе появления этого персонажа лежит древний *кайдан*, заимствованный из китайской книги «Юцзянь жи» («Записки об аномалиях», 1198). В Японии он получил название «Привидение с младенцем» («*Ко-содатэ юрэй*») и рассказывал о призраке умершей матери, которая по ночам покупала сладости своему новорожденному малышу. Когда деньги у женщины закончились, она расплатилась верхним кимоно. Торговец сладостями оставил кимоно проветриваться перед входом в магазин. Проходивший мимо богач увидел кимоно и спросил торговца, откуда оно у него. Торговец рассказал, что по ночам к нему приходит странная женщина, на что богач ответил, что точно в таком же кимоно похоронил недавно свою дочь. Взволнованный, он отправился на кладбище, где услышал, как из свежей могилы доносится детский плач. Когда могилу раскопали, то обнаружили, что на руках у покойницы лежит живой ребенок. Таким образом, чтобы спасти ребенка, душа женщины не могла покинуть этот мир и кормила малыша сладостями.



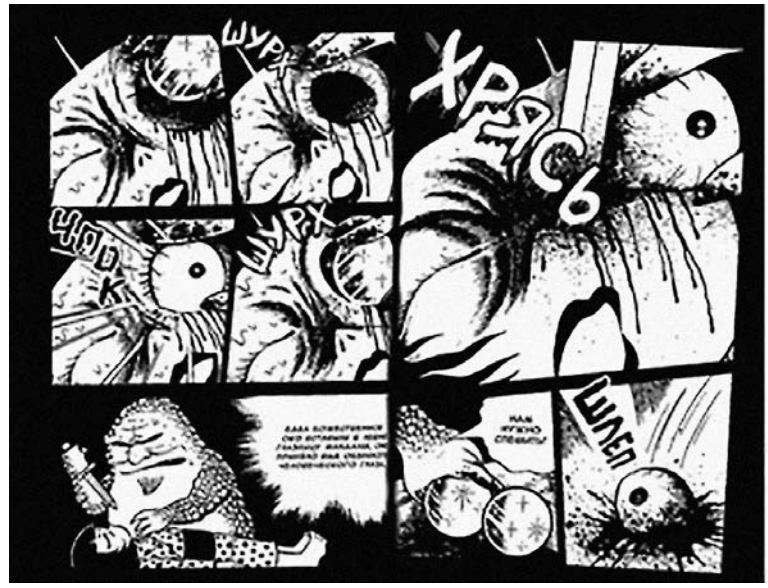
Хидэси Хино. «Дзигоку кодзо». 1987

Сигэру Мидзуки во многом переделал историю о «Привидении с младенцем», оставив ключевым момент с рождением Китаро после того, как похоронили его беременную мать. В манге Китаро самостоятельно выбрался из могилы, а пришедший на странные крики сосед забрал малыша и стал воспитывать мальчика-*ёкая*.

С самого рождения у Китаро поврежден левый глаз, но его с успехом заменяет необычный персонаж – папаша-глазик (目玉おやじ, *мэдама-оядзи*). Как известно, родители Китаро умерли, когда малыш еще не родился. Но после смерти из глазницы отца мальчика выпало глазное яблоко, которое впоследствии ожило и превратилось в маленького человечка с ручками и ножками и большим глазом вместо головы, отчего и получило свое название *мэдама-оядзи,* или папаша-глазик. В произведении он нередко взбирается на голову своего сына и помогает ему справиться с жизненными трудностями.

Описание животворящей функции различных частей тела, в том числе и глаз, можно обнаружить в «Кодзики» («Записи о деяниях древности», 712) – одном из древнейших литературных памятников Японии. Так, в нем содержится фрагмент о том, как бог Идзанаги после пребывания в загробном мире омывает себя в реке: «И вот омыто было левое божественное око, и явилось в мир божество Солнца по имени Аматэрасу-оо-миками, Великая глубокочтимая богиня, сияющая на Небе. А потом омыто было правое божественное око, и явилось в мир божество Луны Цукуёми, Отсчитывающее месяцы». Таким образом, из глаз божества рождаются круглые по форме луна и солнце. А в манге «Гэгэгэ-но Китаро» выпавший глаз становится продолжением персонажа, новым вместилищем для его души.

В манге Хидэси Хино «Адский мальчишка» («Дзигоку кодзо», 1987) присутствует очень похожий момент рождения персонажа из



«Мандала, принцесса ада». Фабрика комиксов, 2013

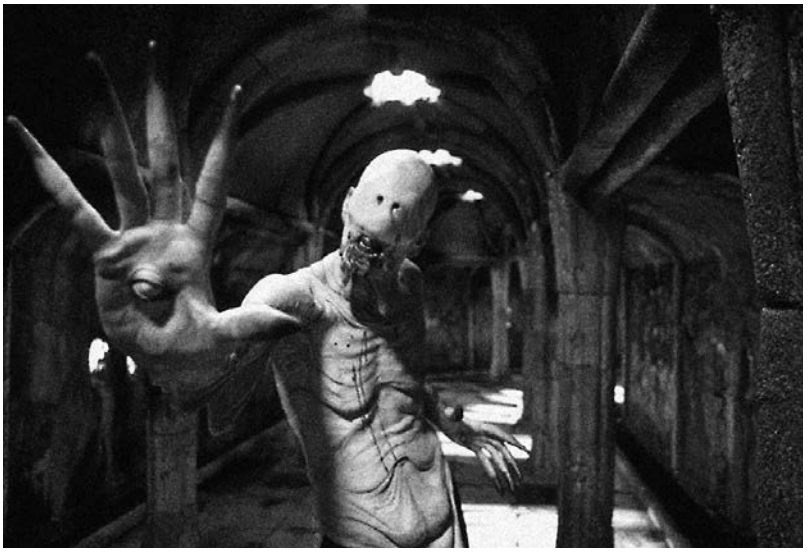
глазного яблока. Только здесь глазное яблоко раздувается до размеров огромного шара или яйца и затем лопается, как персик из сказки про Момотаро, из которого и появляется Дзигоку кодзо, или Адский мальчишка. Несомненно, что Хидэси Хино здесь вдохновлялся творчеством Сигэру Мидзуки, который, как известно, положил начало жанру манги о *ёкаях* и был своего рода учителем для многих авторов хоррор-манги.

Еще одна работа Хидэси Хино, описывающая живительную силу глаз, – манга «Мандала, принцесса ада» (1982). Здесь с помощью глаз главная героиня девочка Саёко пытается возродить к жизни целый мир духов. Живущим под землей монстрам угрожает опасность из-за частых землетрясений. Предводитель монстров решает вставить дочери свои глаза, чтобы она могла выйти на поверхность и через тысячу дней возродить отца, а вместе с ним и всех остальных из мира духов. Но из-за сильных подземных толчков отец не успевает вставить дочери второе око и теряет его.

Девочка Саёко вынуждена жить среди людей, чтобы отыскать второе божественное око. При этом местом своего жилища она выбирает заброшенный дом, где когда-то жил автор манги, рисовавший *кайданы*. Таким образом, глаза в этих работах выступают пристанищем души или волшебным источником, дарующим жизнь. Такая параллель объясняется тем, что в японском языке слова «душа» (魂) и «шар» (玉) – омонимы, они звучат одинаково (*тама*), но записываются разными иероглифами.

Глаза могут даровать не только жизнь, но и смерть. Так, в манге и анимэ Коты Хирано «Хеллсинг» могущественный вампир Алукард заточает души погибших противников в собственное тело. В момент атаки эти души проступают на нем в виде множества глаз и дают ему дополнительную силу. Особенно это заметно, когда он превращается

Сэкиэн Торияма. Рукоглазый тэ-но мэ из книги «Иллюстрированный ночной парад сотни демонов» (том 2). 1776



«Лабиринт Фавна», режиссер Гильермо дель Торо. 2006

в демоническую собаку Баскервилей. И хотя сами глаза оружием не являются, их появление сигнализирует о превращении Алукарда во всесильного монстра.

В облике другого персонажа манги «Хеллсинг» – мужеподобной вампирши Зорин Блиц – элементы *кайдана* проступают еще более отчетливо. Во-первых, вся правая половина тела Блиц покрыта татуировками в виде буквенных надписей, в чем можно углядеть отсылку к сюжету о Безухом Хоити, тело которого специально покрывали защитными заклинаниями. Во-вторых, героиня использует технику гипноза, во время которого у нее на ладони появляется глаз, что несомненно отсылает к *ёкаю тэ-но мэ* и указывает на проникновение некоторых элементов *кайдана* в мангу «Хеллсинг».

Рукоглазый *ёкай* стал источником вдохновения не только для японских, но и для зарубежных авторов. Так, например, в фильме «Лабиринт Фавна» (2006) Гильермо дель Торо есть персонаж Бледный человек, наделенный главными характеристиками *тэ-но мэ*.

В самом начале манги «Гэгэгэ-но Китаро» есть кадры, где беременная мать Китаро предлагает соседу отведать глазные яблоки лягушек. Похожая тарелка с глазными яблоками есть и в «Доме странных детей мисс Перегрин» (2016) Тима Бёртона. Она появляется в сцене, где злодей Бэррон вместе со своими приспешниками пожирает глазные яблоки детей с необычными способностями. Такой ритуал помогает невидимым монстрам стать видимыми и обрести человеческое тело. Глаза здесь тоже становятся вместилищем души и даруют вкушающим их дополнительную жизненную силу. И это совпадение не случайно. О влиянии *кайдана* также говорит тот факт, что в фильме есть странная девочка Клер Денсмор, у которой на затылке спрятан второй рот. Появление столь необычного персонажа обязано японскому

«Дом странных детей мисс Перегрин», режиссер Тим Бёртон. 2016

Сюнсэн Такэхара. Двуротая женщина футакути-онна из книги «Эхон хяку моногатари» (том 2). Около 1841

ёкаю – двуротой женщине *футакути-онна,* которая впервые появилась на страницах «Эхон хяку моногатари» («Книга с картинками ста страшных историй», около 1841) Сюнсэна Такэхары в эпоху Эдо.

Персонажи *ёкаи* находят новое яркое воплощение в современной визуальной культуре, кочуя из древних источников на страницы комиксов, на кино- и телеэкраны и в анимэ-сериалы. Японский *кайдан* и его герои – богатейший источник заимствований для многих авторов. Так, во второй части популярной франшизы «Фантастические твари: Преступления Грин-де-Вальда» (2018) Дэвида Йейтса в цирке Арканус появляются персонажи японского и китайского фольклора: водяной *каппа* и китайский зверь Зуву (*кит.* Цзоу-юй), напоминающий тигра с огненной гривой и хвостом. Внешний облик этих существ, дошедший до нас из старинных книг, претерпел в современном кино лишь незначительные изменения, при этом их основные характеристики, такие как быстрое перемещение зверя Зуву в пространстве или водная стихия *каппы*, остались прежними.

Созданные японскими художниками несколько веков назад образы сверхъестественных существ *ёкаев* до сих пор поражают воображение и с легкостью переносятся в современные произведения, подстраиваясь под запросы новейшей аудитории. ◆

Дмитрий Комм

ЧЕРНЫЙ КОТ ХОЧЕТ ВАШИ ГЛАЗА

«Легенда о демонической кошке»
Yao mao zhuan
По роману Баку Юмэмакуры
Авторы сценария Чэнь Кайгэ, Ван Хуэйлин, Баку Юмэмакура
Режиссер Чэнь Кайгэ
Оператор Цао Юй
Композиторы Клаус Бадельт, Ёдзиро Нода
Художники Ту Нань, Вэй Лу
В ролях: Хуан Сюань, Сёта Сомэтани, Китти Чжан, Эрик Цинь, Сандрин Пинна, Лю Хаожань, Охо Оу, Эдвард Чжан, Хироси Абэ, Тянь Юй и другие
21 Century Shengkai Film, Emperor Motion Pictures, Kadokawa, New Classics Pictures
Китай
2017

Китайский фильм ужасов – жанр, которого не должно было быть, и в том, что он все-таки существует, действительно есть что-то мистическое. Коммунистическая партия ненавидит его за то, что он «распространяет феодальные суеверия», цензура не пропускает сцены жестокости и сексуальных перверсий, но, несмотря на все это, кинематограф материкового Китая производит около сотни хорроров в год. Примерно треть из них выходит в кинотеатрах, остальные реализуются на интернет-платформах.

В условиях, когда цензура не пропускает брутальные сцены насилия и требует, чтобы сверхъестественные события получали рациональное объяснение, китайские кинематографисты делают упор на саспенс, создание таинственной атмосферы, размывание границ между реальностью и сновидениями. В результате эти картины часто имеют яркий визуальный стиль при малом количестве крови и насилия на экране. Среди субжанров страшного кино преобладают психоаналитические триллеры про маньяков-убийц или готические фантазии о прошлом.

Всем этим критериям соответствует «Легенда о демонической кошке» – пышная и экстравагантная хоррор-фэнтези, ставшая самым дорогостоящим фильмом ужасов в истории китайского кино. Это китайско-японская копродукция с интернациональным актерским составом, на которой встретились сразу два живых классика: знаменитый китайский режиссер «пятого поколения» Чэнь Кайгэ и не менее известный японский мастер фантастической литературы Баку Юмэмакура, по роману которого «Шаман Кукай» снят этот фильм.

Впрочем, основные идеи «Легенды о демонической кошке» без стеснения заимствованы у Эдгара По – зловещий черный кот, погребение заживо, невозможность отличить реальность от иллюзии. В некоторых сценах фильма заметно, что Чэнь Кайгэ отчасти ориентировался на классический японский хоррор «Черные кошки в бамбуковых зарослях» (1968), создатель которого Канэто Синдо, в свою очередь, не скрывал, что вдохновлялся произведениями По. В итоге получился мистический триллер с детективным сюжетом, причем без всяких скидок мистический – никакого рационального объяснения в финале не предлагается. Как китайская цензура пропустила такое безобразие – непонятно; надо полагать, демонический котик поспособствовал.

Однако Чэнь Кайгэ ставил себе более амбициозную задачу, чем просто создание мистической страшилки: он хотел погрузить зрителя в атмосферу древнего Китая времен роскошной и декадентской династии Тан (618–907) – золотого века китайской истории. Китай в те времена был самой космополитичной и высокоразвитой страной в мире, а его столица Чанъань – мегаполисом, населенным людьми всех рас, национальностей и вероисповеданий. Иностранцы могли занимать государственные посты, куртизанки были чем-то вроде поп-звезд, а бордели – центром общественной жизни. Процветали науки и искусства: столицу населяли философы, художники и музыканты, а одних только поэтов в Чанъане насчитывалось десять тысяч. Женщинам не бинтовали ноги; они носили эротические наряды с открытыми плечами и глубоким декольте, прически, похожие на архитектурные сооружения, играли в поло на лошадях и активно участвовали в государственных делах. Именно в те времена правила первая в истории Китая женщина-император У Цзэтянь, обязавшая мужчин во время секса «облизывать лепестки лотоса» (то есть заниматься куннилингусом), жил легендарный судья Ди и еще более легендарная красавица Ян Гуйфэй (Сандрин Пинна), тайну убийства которой пытаются разгадать герои фильма – китайский поэт Бо Цзийи (Хуан Сюань) и японский монах Кукай (Сёта Сомэтани). Оба они являются историческими личностями: Бо Цзийи по прозвищу *Пьяный господин, распевающий песни* – один из величайших китайских поэтов, оказавший большое влияние на развитие не только китайской, но и японской литературы; Кукай – это легендарный учитель Кобо Дайси, основатель буддийской школы Сингон, считающейся в Японии бодхисаттвой. Исторических свидетельств о дружбе Кукая и Бо Цзийи нет, однако их встреча вполне могла состояться,

поскольку Кукай отправился учиться в Китай в 804 году – именно в то время, когда Бо Цзийи служил при императорском дворе. В фильме совсем молодые Бо и Кукай становятся детективами-напарниками, которым нужно спасти императорскую семью от мистического проклятия и пролить свет на один из самых трагических эпизодов китайской истории.

Поэты, монахи, куртизанки и демоны – о чем еще можно мечтать поклонникам фэнтези и хоррора? В «Легенде о демонической кошке» замысловато переплетаются литературные, религиозные и исторические сюжеты Китая и Японии; это настоящая кинематографическая энциклопедия эпохи, но представленная в виде жутковатой фантасмагории, где перемешаны разные времена, а галлюцинации персонажей неотличимы от реальности. Концепция фильма предъявляла высочайшие требования к художникам и операторской команде, и они не подвели, продемонстрировав мастерство уровня классического Голливуда или итальянского кино эпохи Муссолини, где могли Древний Рим для съемок почти в натуральную величину построить. Здесь построили древний Чанъань – китайскую столицу времен династии Тан, потратив на это пять лет и 200 миллионов долларов (после съемок в этой грандиозной декорации открылся туристический аттракцион). Совсем не случайно на Asia Film Awards в 2018 году «Легенда о демонической кошке» завоевала призы за лучшие костюмы, художественное решение и визуальные эффекты; наверное, это были самые предсказуемые награды за всю историю премии. Странным образом без приза остался оператор Цао Юй, чья камера буквально пролетает сквозь стены и крыши домов, вызывая у зрителя ощущение свободного парения в иллюзорном, магическом пространстве.

Впрочем, при создании иллюзий и галлюцинаций Чэнь Кайгэ чересчур полагается на компьютерную графику, что временами разрушает хорошо созданную мистическую атмосферу. Для реализации этой задачи больше подошли бы оптические трюки в стиле Марио Бавы, но Чэнь явно не владеет этим искусством. Исполнители главных ролей обаятельны, особенно Китти Чжан, треть своего экранного времени проводящая с котом на голове. А вот решение Чэня взять на роль наложницы Ян Гуйфэй евроазиатку Сандрин Пинна (наполовину француженку, наполовину китаянку) кажется неоправданным: Сандрин явно не знает, как играть древнекитайскую красавицу и выглядит на экране большой раскрашенной куклой. Дело отчасти спасает демонический котик, произносящий сакраментальные реплики вроде: «Я ем только глаза! Чьи глаза ты мне отдашь?»

Но глаза зрителей «поглотит» не черный кот, а шквал причудливых образов, обилие которых делает фильм похожим на сказочную пещеру Али-Бабы. «Легенда о демонической кошке» – это образчик кинематографического маньеризма: избыточного, страстного, уповающего на стиль, а не на драматургию или актерские работы. Это череда ярких кинематографических шоу-стопперов, подобно жемчужинам, нанизанных

«Легенда о демонической кошке», режиссер Чэнь Кайгэ

на тонкую нитку схематичной сюжетной линии. Интересных идей в этом фильме столько, что хватило бы на дюжину картин, но скомбинированы друг с другом они несколько хаотично. Привыкшие к линейному голливудскому сторителлингу зрители могут быть озадачены неожиданным скачком во времени на тридцать лет назад, происходящим в последней трети фильма, однако для китайской повествовательной традиции это вполне обычное дело.

«Легенда о демонической кошке» представляет собой хорошую иллюстрацию возможностей современной китайской киноиндустрии, которая за последние полтора десятилетия совершила уникальный рывок от провинциальной и финансирующейся государством «содержанки» до «честной девушки» – коммерческой, зрительской кинематографии, успешно производящей картины всех мыслимых жанров. Китай сегодня вырабатывает собственную формулу блокбастера, во многом альтернативную голливудской, и фильм Чэня Кайгэ делает важный шаг на этом пути. Вполне возможно, что глобальный блокбастер будущего окажется больше похожим на эту двухчасовую психоделическую феерию, чем на громыхающий эпос о супергероях в марвеловском стиле. А в том, что будущее за женскими прическами с котиком на голове, я уже практически не сомневаюсь. ◆

Александра Шаповал

ДУХИ ПРОШЛОГО И МИРАЖИ НАСТОЯЩЕГО

«Овдовевшая ведьма»
Bei fang yi pian cang mang / The Widowed Witch / Mirrors and Feathers
Автор сценария, режиссер Цай Чэньцзе
Оператор Цзяо Фэн
Художники Ли Чжэнцзун, Ху Сяотао
Композиторы Ли Цян, Джин Вэйе
В ролях: Тянь Тянь (Тиффани Тянь), Вэнь Синьюй, Ван Цилинь, Ван Фую и другие
Beijing Glazed Sky Production, iQiyi Motion Pictures(Beijing) Co.
Китай
2017

В прошлом году на фестивале в Роттердаме главного «Тигра» получила картина из Китая «Овдовевшая ведьма» Цая Чэньцзе, под названием «Шаман» уже бравшая призы на родине, на фестивале независимого кино FIRST в Синине. Цай Чэньцзе долгие годы снимал передачи для центрального телеканала, пока не уволился в 2016 году ради мечты делать независимое кино. Написав сценарий, он собрал команду, нашел непрофессиональных актеров и во время новогодних каникул отвез их на свою малую родину, где за девять дней и снял «Ведьму». В России дебют показали на фестивале «Зеркало» и на «Меридианах Тихого», где она получила Гран-при и приз критиков ФИПРЕССИ.

«Овдовевшая ведьма» – история жительницы небольшой деревушки в северной провинции страны. После того как при взрыве домашней фабрики фейерверков погиб ее третий муж, а сама Эрхао (Тянь Тянь) спаслась, односельчане обвинили ее в колдовстве. Вдову забирают к себе родственники мужа, где ее бессознательным состоянием грязно пользуется деверь. Выздоровев, Эрхао скитается по деревне, ища, куда бы приютиться, но нигде не находит ни понимания, ни тепла. Но вдруг

она и впрямь обнаруживает в себе магический дар, который незамедлительно превращает в способ заработка. И к «ведьме»-изгою теперь ходит на поклон вся деревня.

В одном из интервью режиссер признавался, что на телевидении неоднократно сталкивался с цензурными ограничениями, в том числе касавшимися его визуального языка. «Овдовевшая ведьма» стала полем художественных экспериментов. Фильм открывается сказочной пасторалью зимнего леса, сквозь который бредет Эрхао с попутчиком, рассказывая печальную историю из своего детства. В мягкую просинь природных оттенков ледяным монохромом врывается реальность; архаичный деревенский мир выписан долгими, статичными планами, сжат почти до квадрата, подан с фронтального ракурса как отчужденная от восприятия вещь-в-себе.

Режиссер насыщает символикой и рифмует визуальные образы. Пар, клубящийся между берез, – предвестник вторжения посланца иного мира – загадочного шамана, столкнувшись с которым в видении, героиня позже сама наденет шаманское одеяние. А пар из кипящего чайника окутает ее вскипающую от негодования и обиды фигуру, когда лишившаяся дома Эрхао придет просить помощи у местного главы. Чтобы купить мыло для парализованного старика, Эрхао дважды пытается продавать зеркала, традиционно выступающие проводником в потусторонний мир. Оба зеркала разбиваются, предвещая «помехи» в мистической связи. Интерьер старика украшает птичье перо, позже появится и сама птица – мертвая, какой станет душа героини. Перья лягут в коробку, как диковины в шаманский сундук, и будут переданы маленькой девочке предостережением от ошибок. Mirrors and feathers – другое (кроме The Widowed Witch) англоязычное название фильма.

«Овдовевшая ведьма» – оригинальный симбиоз жанров, причудливая игра тональностей. Следуя карнавальным традициям площадного действа, автор обманывает зрительские ожидания, заданные шоковой сценой насилия над беззащитной героиней, превращая сюжет в черную абсурдистскую сатиру, где смешиваются комическое и серьезное, космическое и земное. Изображая шаманку, Эрхао начинает творить чудеса, которые, как ни странно, действительно происходят. Старик, искупавшись в кипятке, вновь начинает ходить. Должник мужа излечивается от боли в шее, на которой восседает сам погибший муж (видимый одной Эрхао), получив от нее удар в нос. Сталкиваясь с чередой волшебных мифологических ситуаций, Эрхао проходит классическое «путешествие героя», личностную инициацию. Но перевернутую в негатив: она не восходит вверх по лестнице познания, как, скажем, герой джармушевского «Мертвеца», но больно падает оземь, столкнувшись с последствиями своих действий.

Отстраняющая призма шутливого сюрреализма, отсылающего в архаику, позволяет Чэньцзе остро высказаться по поводу современности. Экономическая отсталость аграрных регионов, всеобщее лицемерие

и нежелание помочь ближнему, бездумно равнодушное отношение к природе, незавидное положение женщины, отсутствие механизмов защиты личности, торговля детьми – Чэньцзе обнажает изнанку великого «прогресса», декларируемого китайской политикой. И «Ведьма», вдоволь посмешив и удивив зрителя, к финалу возвращается к горькому драматическому звучанию, развиваясь в трагедию потерявшегося на окраинах большой империи маленького, ничем не защищенного, кроме собственной смекалки и витальности, отчужденного человека. И еще – трагедией столкновения традиций и современности: вырождения духа, опредмечивания бытия, ухода из него метафизического измерения.

Трансформации древней китайской культуры, стремительно принявшей чуждые идеологические модели – сначала коммунистическую, а потом западную капиталистическую, – одна из ключевых тем китайских режиссеров «шестого поколения». В этом контексте «Овдовевшая ведьма» – фильм особенный, впервые переносящий разговор о критических проблемах цивилизационного переформатирования в плоскость магического реализма. Среди китайских режиссеров схожий уровень бытовой мистики демонстрировал разве что Би Гань в «Кайлийской меланхолии», поэтическом прочтении отмирания механизмов национальной памяти перед лицом урбанистического забвения. Но то была магия иного рода: в китайские захолустья спускались универсальные мировые духи. А Цай Чэньцзе предъявляет заскорузлых, запрятанных духов китайской деревни, раскапывает занавешенное красными знаменами мифологическое сознание, пытаясь приблизиться к национальной душе. Один из источников вдохновения, названный Цаем, – «Сто лет одиночества» Маркеса. Органичный сплав национального характера и космоса, этноса и ноосферы – культурный код, нащупываемый «Ведьмой». Ее родня – эстонский «Ноябрь» Райнера Сарнета, казахская «Чума в ауле Каратас» Адильхана Ержанова, тайские сны Апичатпонга Вирасетакуна.

Всматриваясь в пейзажи, камера оператора Цзяо Фэна держится от персонажей на значительном расстоянии, иногда превращая в крошечные, едва различимые точки, словно почтительно уступая главенство природе, напоминая о месте человека в ней. Жилые пространства, напротив, подчеркнуто безвоздушны и тесны, зажаты в собственной клаустрофобии. Нищий крестьянский быт отнюдь не аскетичен: заставленные армадами коробок, захламленные пирамидами одеял и горами мешков, обклеенные плакатами и календарями деревенские комнаты – оплот победившего материализма. Детали интерьера выходят на крупный план, предметы становятся больше и значимее человека. Реальность застаивается в фактичности, не может вырваться в трансцендентность. Непознаваемость, ненароком попавшую в эти комнаты, также ждет неминуемое прозаическое опредмечивание. Духов встроят в личные интерьеры, наделят ярлыками: превратить плод из дочери в сына, найти золото, воскресить. Традиционное мифологическое

«Овдовевшая ведьма», режиссер Цай Чэньцзе

сознание вступает в конфликт с прагматической психологией индивидуализма, метафизика гибнет в границах буквального. Дао перерождается в «дай», да побольше.

Остракизм, которому подвергается заклейменная «ведьмой» Эрхао (перед тем, как ее магию лицемерно переквалифицируют в «добрую», «призванную излечить наши страдания»), – косвенное отражение происходящих в стране перемен, культурологически близкое ситуации Средневековья перед вступлением в Ренессанс. Тогда атмосфера научно-технического переворота, столкнувшая человека старой формации с крахом привычных устойчивых иерархий, породила у него неосознанные чувства потерянности и тревоги. Страх перед временем требовал объективации в материально понятной фигуре, подспудная вина за нарождавшийся индивидуализм, порывающий связи, – переадресации, что и вылилось в массовую истерику вокруг ведьм. Но демонологическая ситуация в «Ведьме» не просто удачная сценарная задумка Цая Чэньцзе. В современных китайских деревнях вера в ведьм действительно сохранена: согласно недавнему опросу, проведенному учеными Университетского колледжа Лондона среди жителей пяти аграрных поселений, «колдовскими» люди считают 13,7 процента домов. Очевидны предположения, что «ведьмовство» процветает и фигурально, вызывая «охоту» на более масштабном, национальном уровне, что вписывается и в общемировую обвинительную повестку, в ситуацию глобального ресентимента.

Так или иначе «ведьма» Эрхао, жертва эпохи, вовсе не так проста: она сама обуздывает время, переняв его дух. Когда не имеющая никаких общественных и государственных механизмов поддержки отчужденная женщина вдруг получает поддержку «свыше», она, очевидно, не верит в реальность своих сверхъестественных способностей, считая

чудеса удачным стечением обстоятельств. Впоследствии, восприняв шаманскую тогу регалией власти, она умело эксплуатирует свои умения, относясь к своей деятельности как к обману, несмотря на то что действительно видит умерших и умеет общаться с животными. Шаг за шагом превращая дар общения с духами в успешную бизнес-модель, Эрхао движется по пути личной капитализации и индивидуализации, а затем и феминизации. Сначала Эрхао закурит, затем снимет крестьянский платок, распустит косы, сменит убогий ватник на стильное пальто с мужского плеча. Взгляд напуганной и растерянной женщины обретет деловую хватку, походка из жалкой превратится в уверенную, потрепанный облик – в богемный. Ее минивэн из последнего пристанища трансформируется в полевой офис по приему сограждан, обрастет ореолом дорожной романтики.

Буквально на глазах происходит становление сильной независимой женщины – освобождение от диктата маскулинного мира. Выражая протест грубому мачизму, Эрхао, помогая беременной женщине разродиться сыном (две дочери уже есть, больше нельзя), не преминет под видом ритуала «проучить» ее мужа, спьяну поколачивающего супругу. Но незаметно для себя Эрхао перенимает и саму маскулинную сущность цивилизации Нового времени с ее жадным стремлением к власти, потребительским отношением к природе, безграничными амбициями быть властелином, Богом. Открывшийся источник духовной силы героиня использует для личной статусной «реновации», символически зарифмовывая судьбу самого Китая. Она черпает метафизические энергии, не задумываясь о силе последствий и забывая о кармическом законе. Однако вселенское мироустройство, в отличие от экономики, перекосов не терпит: баланс требует восстановления, возвращения в исходное равновесие. Предостережением служит сон Эрхао: плоский, точно вырезанный из цветной бумаги, «игрушечный» лес, где она стоит в своем шаманском облачении, раскинув руки, пока камера проносится над ее головой, будто сквозь нее.

Цветовые вкрапления, разбросанные по всему фильму, неуловимо нашептывают грядущий исход. Если проследить логику их появления, не касающуюся сновидческой, обычно цвета выделяют объекты, связанные с горением: свечи, тлеющие угли, электрические гирлянды и фейерверки. В образе возгорания соединяются очищение/перерождение Феникса и инквизиция, исторически уготованная колдуньям. Предание маленькой местной молельни пламени становится символическим финальным уничтожением прошлого: она давно уже превратилась в обычную будку, лишенный значения артефакт, лишь внешне поддерживающий традиции и никому по-настоящему не нужный. «Овдовевшая» здесь не только Эрхао, но и вся мировая цивилизация, увлекшаяся поисками демонов в других и не заметившая, как продала им свою собственную душу, своих собственных близких.

На всем пути Эрхао сопровождал маленький немой мальчик, брат погибшего мужа, чью ценность она осознала, только его потеряв. ◆

Максим Казючиц

НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ

«Ходячие мертвецы»
The Walking Dead
Авторы сценария Чарли Адлард, Фрэнк Дарабонт, Роберт Киркман, Тони Мур, Анджела Кенг, Скотт М. Гимпл и другие
Режиссеры Фрэнк Дарабонт, Грег Никотеро, Майкл Е. Сатраземис, Эрнест Р. Дикерсон, Дэвид Бойд, Гай Ферленд и другие
Операторы Майкл Е. Сатраземис, Стивен Кэмпбелл, Ронн Шмидт и другие
Художники Грегори Мелтон, Грэм «Грейс» Уолкер, Джефф Шоен, Алекс Хайду
Композитор Беар Маккрири
В ролях: Дэвид Моррисси, Норман Ридус, Мелисса Сюзанн Макбрайд, Эндрю Линкольн, Лорен Коэн, Данай Гурира, Чендлер Риггз, Аланна Мастерсон, Джош Макдермитт, Кристиан Серратос, Стивен Ян, Джеффри Дин Морган, Сет Гиллиам, Това Фелдшух, Саманта Мортон и другие
AMC Studios, American Movie Classics (AMC), Circle of Confusion, Darkwoods Productions, Idiot Box Productions, Valhalla Motion Pictures
США
2010–…

Компания AMC получила известность после своего мощного перезапуска и буквально порвала индустрию современного драматического сериала. Ее многосезонники «Безумцы» и «Во все тяжкие» мгновенно приобрели культовый статус. Однако громкий успех запущенного в 2010 году нового многосерийного хоррора о зомби-апокалипсисе (жанр весьма специфический) «Ходячие мертвецы», поставленного по стильным черно-белым комиксам Роберта Киркмана, Тони Мура и Чарли Адларда, стал неожиданным.

Если не отсчитывать от «Франкенштейна» с Борисом Карлоффом, то эра подлинного расцвета экранных мертвецов и зомби началась со времен низкобюджетного кино конца 1960-х. Режиссер и шоураннер Фрэнк Дарабонт («Побег из Шоушенка», «Зеленая миля»), создавший первые сезоны проекта, выбрал в качестве художественного базиса фильм «Ночь живых мертвецов» (1968), классику малобюджетного хоррора Джорджа Ромеро. Там покойников разбудило от вечного, как считалось, покоя возмущение в магнитосфере Земли. В сериале же использован постапокалиптический код: моровое поветрие из военных лабораторий многих живых сделало мертвыми, при этом то, что покоилось в земле, там и осталось.

Надо заметить, что за 1970–1980-е были проработаны все основные драматургические способы социализации мертвых, ставших живыми (или наоборот), причем большинство сюжетных моделей подспудно опиралось на христианскую антропологию. Франшиза «Зловещие мертвецы» (первый фильм – 1981) использует мотив демонов, которые вселяются в тела живых, неаккуратно обращавшихся с сакральной терминологией: случайно включенный пленочный магнитофон с записанным заклинанием притягивает инфернальные силы. Хронотоп при этом не отступает от морфологии волшебной

«Ходячие мертвецы»

сказки – дом в лесу, в который приезжают профаны. Но и ромеровские мертвецы также вполне христианские: первый покойник появляется на кладбище в тот момент, когда героиня склоняется в молитве над могилой родственника.

Тело человека как исходный пункт зомби-хоррора – занятный экивок европейской культуры. Знаменитый пункт «Чаю воскресения мертвых» из «Символа веры» еще со времен Вселенских соборов напряженно обсуждался отцами церкви. Естественный повод – главное чудо Евангелия от Иоанна, воскресение Лазаря. Остро стоял, например, вопрос апокатастасиса, в каком именно виде восстанут мертвые: восстановится ли плоть их к Судному дню или на Суд покойники будут призваны в том виде, в какой приведет их время. Богослов Григорий Нисский писал, например, о полном восстановлении тела: смердевший Лазарь («уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе») после воскресения стал живым, настоящим человеком.

Так или иначе, в фильмах о покойниках и/или зомби к концу 1980-х были отработаны и все основные элементы антропологии неживых. Мертвые ходят, подволакивая нижние конечности а-ля монстр Франкенштейна, тянут вперед руки при виде живых, хрипят и кряхтят, едят плоть, притом если прихватывают ее гнилыми зубами, то отхватывают большие куски; живого норовят выпотрошить, особенно заняться его внутренней сутью, выражаясь фигурально, разматывая и перетягивая эту суть друг у друга, словно канат на веселых стартах. Способы ликвидации также установились четкие: классический еще со времен «Франкенштейна» вариант: «огонь плохой», сжечь – и все дела, и более сложный – поразить в голову или отрубить ее.

Рик Граймс (Эндрю Линкольн), полицейский, вернувшийся из комы прямо посреди случившегося апокатастасиса, стал главным

героем проекта. В палате никого, в больнице погром и мерзость запустения и тоже ни души, не считая ходячих. Так начинается комикс и сага телеканала AMC.

Видимо, один из источников успеха проекта – добротная литературная основа. Начиная с 2003 года выходят стильные черно-белые комиксы, на сегодня насчитывающие порядка двухсот выпусков. Приступая к съемкам, Дарабонт заставлял исполнителей главных ролей читать вначале графический роман, которому сериал более или менее точно следует. В первых сезонах авторы пытались подбирать даже визуальные эквиваленты. Художник-постановщик проекта Грегори Мелтон говорит, что в сериях специально для фанатов расставлялись кадры, которые композиционно воспроизводили отдельные иллюстрации из комикса. Аналогичный критерий – визуальное сходство – применялся и к подбору исполнителей основных ролей: Рик, Мишонн, Гленн, Мэгги, Карл, Кэрол похожи на свои прототипы.

Состав группы Рика Граймса складывался постепенно от сезона к сезону. Были в отряде и постоянные бойцы. Афроамериканка Мишонн (Данай Гурира), прекрасно управляющаяся с катаной, пришла, ведя за собой на цепи двух мертвецов без рук и нижних челюстей, которые окажутся ее умершими от вируса братьями и которых она никак не решалась убить, – грубая, но наглядная визуальная метафора неразрывных кровных уз. Дэрил (Норман Ридус) оказался в команде почти с самого начала, его главное оружие – арбалет. Кэрол (Мелисса Сюзанн Макбрайд) – один из самых эмансипированных персонажей, когда-то домохозяйка, мать, регулярно избиваемая мужем, потеряла в апокалипсисе всех, но обрела новую семью в группе Рика. Женщина проявила со временем исключительные способности к выживанию и убийству, из-за чего несколько раз изгонялась из общины или в раскаянии уходила сама, но всегда возвращалась. Гленн (южнокорейский актер Стивен Ян, ныне звезда фильма «Пылающий») также один из ветеранов проекта, положительный во всех отношениях персонаж, однако не обладал заметной с точки зрения комикса индивидуальностью, поэтому при возникшей необходимости погиб героической смертью в начале седьмого сезона. Мэгги (Лорен Коэн), дочь фермера, жена Гленна, со временем станет губернаторшей общины Хиллтоп. Карл (Чендлер Риггз), сын Рика, появился на проекте в одиннадцатилетнем возрасте, за восемь лет прошел вместе с группой через огонь и воду, потерял глаз и погиб, но, как и отец, не потерял веру в человечество и торжество гражданских ценностей.

Первые два сезона, пока собирался костяк группы, проект развивался как survival – шоу выживания в духе «Остаться в живых»; множество персонажей и сюжетных линий, единый вектор истории при всей ее занимательности прослеживается с трудом. Однако у сериала и комикса есть, видимо, общий элемент, который привлек и читателей, и зрителей. Комиксы Киркмана – масштабная сага, история о долгих поисках людьми *земли обетованной*, ее прелесть в длительности. При

всей непредсказуемости исходной ситуации темпоритм проекта всегда был неспешным. На уровне режиссуры это проявилось в виде кадров и сцен бесконечных перемещений героев с места на место пешком, на автомобилях, на лошадях. Когда персонажи выполняют все, что обычно положено делать с ходячими мертвецами, а мертвецы – с персонажами, весь процесс показан крайне обстоятельно. Зритель может рассмотреть в деталях, что, где и как отрывается, отрезается, проламывается, выдавливается, отгрызается, раздавливается, взрывается.

Постановщики сохранили простую логику комикса: люди пытаются остаться людьми, несмотря ни на что. После решения вопроса о лидерстве в группе вполне логичной стала попытка найти легитимных представителей власти, официальное убежище, официальный центр временного размещения выживших и тому подобное. Поскольку ничего легитимного не нашлось, вопрос о защищенном месте стал главным формальным двигателем сериального нарратива.

Одно из ключевых художественных обстоятельств и комикса, и сериала – возможность исследовать природу человека в идеально экстремальных условиях. В том ключе, как этот вопрос о человеке здесь поставлен, он вполне созвучен с антропологией философии экзистенциализма у Хайдеггера или Сартра. То, на что способны или не способны люди, и определяет, что же это значит быть человеком. Особенно четко это было сформулировано в свое время Сартром в знаменитом концепте «атеистического экзистенциализма»: человек изначально просто есть, и лишь затем он становится тем, кем пожелает сам. В какой-то мере пандемия создала новую глобальную экосистему – царство зомби/мертвецов. Людей сильно потеснили с вершины пищевой цепи. В сериале, особенно в первых сезонах, мертвые иногда охотятся на диких животных, крупных и мелких, как и живые. Персонажи нередко, вскрыв очередного покойника, обстоятельно обсуждают, глядя на подгнившие внутренности, кого тот поймал в лесу. Странствие группы Рика в поисках подходящего сообщества – также удобный литературный прием, позволяющий автору показать вариативность социальной коммуникации, разные типы объединений и, что не менее важно, разные моральные императивы.

В третьем сезоне герои находят первое и самое надежное, как они полагали, убежище – здание местной тюрьмы. По представлениям Рика, здесь и должен начинаться город-сад. В этом же сезоне они сталкиваются с первым конкурирующим сообществом, большим поселением во главе с Филипом Блейком (Дэвид Моррисси), Губернатором. Городская инфраструктура поселения ничем не примечательна: коттеджный поселок со вполне мирным и респектабельным населением. Мертвецы, как и должно быть в массовой культуре (недавно, правда, погибшей вместе с основной частью человечества), выведены за пределы городской стены. О них не думают, о них практически ничто не напоминает, что, разумеется, невозможно. Поэтому в городе появились коллективные формы ритуального забывания, символической победы

«Ходячие мертвецы»

над мертвыми. По ночам при свете факелов устраиваются поединки между горожанами, при этом мертвые пристегиваются на цепи и служат чем-то вроде быков на корриде. Впрочем, возникновение такой личности, как Губернатор, кажется в подобных условиях логичной для лидера, который смог организовать и оборонять такой город. Он не смирился со смертью родной дочери, ставшей ходячим мертвецом, и потому держит ее в чулане на цепи. Кроме того, Блейк оказался еще и диктатором-маньяком: в гостиной его дома поставлены вдоль стены один на другой аквариумы, где вместо рыбок плавают замаринованные головы недругов.

В четвертом сезоне группа Рика наконец слышит по радио оповещение об убежище, звучащее успокаивающе официально. Но группа невольно приходит прямо в логово каннибалов. В сериале, однако, вполне ясно показано, как люди, такая же группа, как и у Рика, становятся чудовищами. Убийство и расчленение приходящих в поисках спасения одиночек и коллективов поставлено на поток, как на бойне. Естественно, у каннибалов также есть сакральное пространство: некий зал, уставленный горящими свечами.

Здесь же, в четвертом сезоне, появляется еще одна важная тема проекта – религия и вера. Команда Рика находит в лесу священника, афроамериканца Гэбриела (Сет Гиллиам). Он до последнего отказывается принять вселенский апокатастасис и пытается оборонять, насколько это возможно, дощатый и выкрашенный светлой краской дом Божий. Однако для создателей проекта вопрос отношений человека с Богом оказывается гораздо более сложным и растягивается на все сезоны, а вот вопрос церкви как института павшей культуры решается практически мгновенно. Именно в церкви происходит казнь каннибалов, которых Рик собственноручно изрубил мачете. Конец дому Божьему приносят

«Ходячие мертвецы»

ворвавшиеся мертвецы, над входом прямо над прущей внутрь мертвой толпой гордо висит извлечение из Евангелия от Иоанна: «Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь имеет жизнь вечную» (6:54).

В пятом сезоне после войны с Губернатором и разрушения тюрьмы Рик находит приют в поселении Александрия. По стечению обстоятельств поселок задумывался как таунхаус для тех, у кого есть деньги и любовь к природе: биопереработка отходов замкнутого цикла, питание от солнечных батарей и т.д. и т.п. Здесь группа Рика вливается в общину. Сам бывший полицейский занимает фактически должность шефа полиции, а затем после гибели основательницы общины Дианы Монро (Това Фелдшух) становится ее лидером.

В шестом сезоне герои сериала логично переходят к следующей фазе – поиску и установлению внешних контактов с другими общинами. Ближайшая, Хиллтоп, обнаруживается поблизости. Здесь в сериале разворачивается разнообразная социально-экономическая стратификация: население Александрии – в основном строители и инженеры с боевым отрядом Рика; в Хиллтопе – исключительно фермеры, которые просят в обмен на продукты защиту. Конец сезона – группа Рика столкнулась с особым агрессивным типом сообщества: классические душегубы с большой дороги, называющие себя спасителями, во главе с Ниганом (Джеффри Дин Морган), носящим биту, обмотанную колючей проволокой, которую зовет Люсиль. Ниган подошел вплотную и к символической стороне своей власти: он ввел ритуал. Все его подчиненные, завидев хозяина, мгновенно приседают на правое колено и склоняют голову долу; все вступившие в банду отказываются от собственных имен и называют себя Ниганами.

Сезон седьмой начинается с новой расстановки сил. Ниган увез взятого в плен Рика с целью моральной переплавки и перековки. И пока

она происходит, из флэшбэков в сознании полицейского становится ясно, что операция по избавлению фермеров от вымогателей провалилась: Гленну обстоятельно, подробно размозжили битой череп, Карлу едва не отрубили руку, а Александрия, как и Хиллтоп, начала отдавать половину всего добра спасителям.

В этом сезоне проходит своего рода водораздел, предварительный итог, к которому пришел творческий эксперимент создателей комиксов и постановщиков сериала. Мир прежней Америки вернулся к немногочисленным поселениям с разными типами организации и, самое главное, разными этосами, моралью. В Хиллтопе умение найти компромисс с кем угодно любой ценой, у спасителей грубая сила и страх, в Александрии попытка реконструкции ушедшей демократической системы, в Королевстве безусловное почтение к монаршей особе – все в равной степени считается наивысшим благом. При этом каждое сообщество убеждено в истинности собственных моральных императивов.

Иными словами, в графическом романе и сериале фактически поставлен вопрос, лежащий, собственно, в основе западной цивилизации, – вопрос об относительной или абсолютной природе ценностей. На протяжении почти всей истории европейской культуры ценностный компонент определялся, разумеется, христианством и носил безусловный характер. В художественном пространстве комикса и сериала остатки человечества явно в основной массе утратили веру. Все то, что до́лжно отнести к ценностям, устанавливается теперь простым общественным договором – мысль, которую европейская философия прошла еще во времена Томаса Гоббса и социалистов-утопистов Просвещения. Только договоренность между оставшимися общинами определяет, что хорошо и что плохо, а поддерживает этот договор власть. При удачном стечении обстоятельств эту власть, естественно, не грех и сакрализировать. В принципе, и в комиксах, и в сериале их создатели продемонстрировали этот механизм без особых обиняков, спасибо им за это.

Однако за время седьмого сезона, собирая очередное подношение для спасителей, Рик подспудно занимается поиском потенциальных союзников. Таковые находятся среди недовольных общин. Седьмой – девятый сезоны в плане визуальной стилистики проекта можно спокойно назвать постапокалиптическим вестерном. Довольно интересно наблюдать, как эстетика фильмов о Диком Западе прорастает в самых неожиданных формах. Хиллтоп, Александрия, Королевство – почти все они выстроены по принципу форта, точно так же, как отстраивали свои поселения предки героев, обороняясь от индейцев. Правосудие вершится в духе Дикого Запада. Когда, например, предательство и двойная игра экс-губернатора Хиллтопа становятся окончательно известны, Мэгги казнит его классическим для вестерна способом: предателя с петлей на шее сажают на лошадь, пока седло не выскользнет из-под него. В довершение новой средневековой эстетики в сериале появляется довольно странный персонаж: дама бальзаковского возраста

в белом брючном костюме. Она, проезжая мимо поселения, приглашает Мэгги на рандеву и в обмен на старые грампластинки передает ей папку с многочисленными проектами фортификационных объектов эпохи Средневековья: ветряные и водяные мельницы, способы обработки металлов, методы строительства и т.д. Для большей наглядности передача папки сопровождается замечанием: возможно, именно темные века способны пролить свет на еще более темную современность.

Театр военных действий восьмого сезона впору сравнить с великими сражениями из истории средневековой Европы. Финальный поединок между Риком и Ниганом заканчивается победой демократического устройства, а поверженный лидер спасителей приговаривается к пожизненному заключению в подвале Александрии как живое напоминание о торжестве народовластия.

Хотя в девятом сезоне герои построили наконец союз племен и приступили к строительству нового мира, случилась коллизия. Подкралась она незаметно – из телеиндустрии. Об уходе из проекта сообщили сразу два ключевых исполнителя: Линкольн и Коэн. Британский актер, создавший один из лучших образов американского полицейского на ТВ не по должности, а по призванию, выразил желание больше времени проводить с семьей. Коэн получила многочисленные приглашения на другие проекты. Сославшись в том числе на то, что в роли Мэгги ей стало слишком комфортно, а стало быть, время искать новые роли, актриса подписала контракт только на первые шесть серий девятого сезона.

Устранение Рика из проекта было сугубо формальным: его эвакуирует таинственный вертолет, на котором раненый отец-основатель новой американской демократии улетает в неизвестном направлении. Между тем на фоне новой угрозы – еще одного сообщества шептунов, научившихся управлять мертвецами, – лидеры пяти общин подписывают декларацию. Естественно, ее истоки сомнений не вызывают. Роль главного антагониста девятого сезона, и, судя по всему, не последнего, сыграла замечательная актриса Саманта Мортон. Ее героиня Альфа и другие шептуны считают себя животными, существующими по правилам ходячих мертвецов: все они ходят в отрепье, покрывают головы и лица скальпами и масками из кожи покойников и вдобавок ко всему умеют заставлять мертвецов менять направление движения – словом, при желании они легко могли бы разрушить молодую конфедерацию.

Впрочем, продюсеры проекта не так давно заявили, что по меньшей мере еще на два сезона фанаты вправе рассчитывать. Молодому союзу предстоит, видимо, еще не раз защитить свою автономию перед лицом врага внутреннего и внешнего и доказать, что образ жизни и неограниченные возможности демократического устройства смогут сделать новое средневековье началом по-настоящему гуманной цивилизации. ◆

Алиса Таежная

АД ЦВЕТА КРОВИ И КИРПИЧА

«Хэллбой»
Hellboy
Авторы сценария Эндрю Косби, Майк Миньола
Режиссер Нил Маршалл
Оператор Лоренцо Сенаторе
Художник Пол Кирби
Композитор Бенджамин Уоллфиш
В ролях: Дэвид Харбор, Иэн Макшейн, Милла Йовович, Саша Лейн, Дэниел Дэ Ким, Алистер Петри, Софи Оконедо, Брин Глисон, Томас Хейден Чёрч, Стивен Грэм и другие
Campbell Grobman Films, Dark Horse Entertainment, Lawrence Gordon Productions, Millennium Films, Summit Entertainment
Великобритания – Болгария – США
2019

Одна из главных весенних премьер, новый «Хэллбой» – отнюдь не продолжение запущенной Гильермо дель Торо серии, а свежая экранизация одноименных комиксов Майка Миньолы, – разозлила критиков, провалилась в прокате и разочаровала фанатов. В общем, не угодила никому и ничего не заработала. Третья часть эпика о дьявольском отродье, рожденном в пекле второй мировой войны при участии Распутина и «третьего рейха», – случай недопонятого кино категории Б, в отношении к которому зрители массово запутались. Это не классический ужастик, не просто боевик и не продукт Marvel/DC с их удобным маркетингом. Эра «Мстителей» и «Трансформеров» с поклонами юнгианству, тессерактами и межгалактическими боями давно болеет гигантоманией и хронической усталостью. Для зрителей, лишенных любопытства гиков, десять-двенадцать супергеройских релизов за год сливаются в однообразный бесконечный фильм, и на фоне утомленных и утомляющих франшиз явные недостатки «Хэллбоя» могут сойти за редкие достоинства, а неизвестный науке зверь с подпиленными рогами – за героя, освежающего подуставший жанр. «Вульгарный авторский кинематограф», почти истребленный на большом экране,

«Хэллбой», режиссер Нил Маршалл

оживает в двухчасовом махаче с Миллой Йовович в красном плаще, трэш-легендой о короле Артуре и разбитыми до громкого хруста черепами. Кирпичный кулак Хэллбоя растирает в порошок привычную логику фильмов, которые зарабатывают миллиарды в первый уикенд и ожидаемо проигрывает битву за зрительский рейтинг. Граница между оглушительным провалом и фильмом-аутсайдером еле осязаема, но создателям «Хэллбоя» хватает отваги и позволительной дозы слабоумия, чтобы освоить эту границу и позволить себе порезвиться на 50 миллионов долларов, окупив свое веселье ровно наполовину.

Все начинается с грубой компьютерной графики: десятки ряженых в стилистике телеканала «Первый мистический» изображают расправу короля Артура над Кровавой королевой. Милле Йовович, которую большинство помнит по бесконечной «Обители зла», а не по «Пятому элементу» и «Жанне д'Арк», со смаком, как в азиатских боевиках, отрубают конечности и распихивают их по сундукам, отправляя в разные концы Англии. Перед нами пастиш, нечто среднее между увертюрой «Властелина колец» и «Игрой престолов» для бедняков: грим откровенно плох, костюмы живут отдельно от актеров XXI века, красный плащ Кровавой королевы на фоне серо-бурой Англии Средневековья будто позаимствован в тематических игрищах реконструкторов. «Темные века – охеренно неслучайное название», – дублируют Хэллбоя прокатчики, переводя его своеобразную речь на русский под очевидным влиянием Гоблина. Вообще, «хер» – внезапно допустимое слово для российской локализации – дает привычному американскому fuck совершенно новое измерение. «Иди нахер!», «мне похер!», «херова туча» – так прежде в кинотеатрах не говорили не только супергерои, но даже Дуйэн «Скала» Джонсон или Вин Дизель. Зато так когда-то изъяснялись тарантиновские персонажи в эру видеокассет.

Запертая в сундуках Кровавая королева прожила под землей почти полторы тысячи лет и, как любой дремлющий дух, призвала освободить ее. Ровно в это время Хэллбой (Дэвид Харбор) – пьющий и все еще плохо контролирующий гнев – отправляется в Мексику вызволить спецагента Бюро паранормальных явлений, компании, где своеобразные Люди Икс работают на мир во всем мире, контролируя сверхъестественное. Уже в сцене с первым боем на мексиканском ринге становится понятно, насколько борзо создатели «Хэллбоя» обойдутся с драками. Вампир – не из «Сумерек», а из классики Карпентера – вырастет во весь экран и будет посажен на кол, на глазах превратившись из ушастой рептилии в милого и невысокого латиноамериканского спецагента. Драки в блокбастерах давно лишились тактильности, а протагонисты – тел, но «Хэллбой» возвращает осязаемость, боль и кряжистость своим героям. Здесь не просто много рукопашного боя в замкнутых пространствах, но и смелых движений камеры, которые следят за направлением ударов.

За всю динамику в кадре отвечает телережиссер Нил Маршалл, не снимавший по-настоящему больших фильмов никогда, зато отлично справившийся с батальными эпизодами «Мира Дикого Запада», «Константина» и «Игры престолов», и он отлично знает, что делает. Вместо борьбы с нарисованным чудищем на хромакее оператор снимает, куда метнут копье, как по телу идет электричество, с какой силой компьютерные великаны разбросают человеческие останки и какой трюк необходим, чтобы увернуться от ножа или пули. С ретивой радостью, с какой в «Мэнди» Паноса Косматоса (тоже выдающийся пример единичного продукта категории Б) Николас Кейдж размахивает бензопилой, Хэллбой будет бить кирпичным кулаком и продавливать пол своим весом. Мелкие ритуалы вроде методичного подпиливания рогов, сшивания тела воедино, долгого джентльменского бритья и заживления ран наконец сократят дистанцию между зрителями с нормальной кожей и костями и супергеройскими телами, с которыми в экшнах никогда ничего не случится. Вместе с Хэллбоем мы чувствуем его похмелье и его неуклюжий рост, в то время как Капитан Америка и Железный человек все еще остаются людьми-постерами.

С телесными спецэффектами в «Хэллбое» вообще обращаются скорее как в фильме «Маска», чем как в боевиках: оторванный глаз висит на кровавой ниточке, кости хрустят под ногами, размозженный череп останется на ковре неприбранным, вырванный язык в чужой глотке поможет прошептать магическое заклинание, гнущаяся во все стороны ведьма будет носиться пауком с серпами в руках. «Хэллбой» трогательно физиологичен не только в действии, но и в репликах. «Я только что выблевала призрака», – говорит напарница Хэллбоя в исполнении замечательной Саши Лейн; от провидческого дара у нее развивается «потусторонняя мигрень». В диалогах называются и любимые блюда из человеческого тела – костный мозг сводит великанов с ума, в борще Бабы-яги находятся детские пальчики, кровь – любимый напиток

нечисти. Самый противоречивый комплимент фильма звучит так: «Красивые у тебя глазки – желтые, как моча: мой любимый цвет». «Надеюсь, тебе понравится запах демонического дерьма!» – фраза с территории неполиткорректных стендапов, а не американского мейнстрима: жалобы на туалетный юмор в отзывах о «Хэллбое» встречаются чаще всего – мы явно отвыкли от кунштюков братьев Фаррелли. Сценаристы (к слову, создатели «Эврики» – культового британского телесериала), безусловно, потеряли стыд, но заодно презрели ханжество, с которым супергерои на экранах существуют десятилетиями, не чихая, не икая и не грызя ногти, и появляются в кадре только затем, чтобы произнести героическую реплику о долге перед человечеством.

Как любую продукцию категории Б, «Хэллбоя» отличает и очень нежное отношение к крови. Кровь здесь не просто спецэффект из подсобки гримера: это кетчуп и брусничный соус Роджера Кормана, кукурузный сироп и свекла, гуашь и растительное масло – густые субстанции, которые размазаны по стенам и коврам, тягуче расползаются в большие лужи, оставляют нестираемые следы и капают зрителям на щеки. Кровь бутафорская, не более настоящая, чем в каких-нибудь «Реальных упырях» и «Монти Пайтоне», комедийная и несентиментальная – кровь, как фонтан, сама по себе, без подтекста, брызжет здесь под прогнозы о неминуемом апокалипсисе. Кстати о «Монти Пайтоне»: вся сюжетная линия о короле Артуре существует во вселенной «Священного Грааля» и сторонится пафоса Гая Ричи. И когда меч короля Артура внезапно найдут под собором Святого Павла в Лондоне, станет понятно, что для авторов фильма средневековый король, гигантский хряк в роли второго плана, Лени Рифеншталь с нацистским кино, Григорий Распутин, Бюро паранормальных явлений и избушка на курьих ножках – равнозначные позиции в меню постмодерна. Их можно бесконечно взбалтывать и смешивать.

По таким же ингредиентам в мире Хэллбоя делают и волшебные зелья – «серебро Иуды и кровь святого Доминика, освященную папой римским». Когда на планете начнется апокалипсис, на поверхность вылезут не только герои Босха и обитатели биологических атласов, но и кайдзю вместе с растениями из «Маленького магазинчика ужасов». Городя огород из полуслучайных слов и названий, авторы «Хэллбоя» в курсе, что снимают вопиющий абсурд, а не очередную усредненную версию «Тысячеликого героя», и сбавляют пафос во всех знаковых сценах. Отеческое послание, которое десятилетиями разнится от монолога Муфасы в «Короле Льве» до прощаний в «Звездных войнах», в «Хэллбое» приводится к честному знаменателю: «Хватит быть сраным хлюпиком! Отрасти яйца! Ты же мужик! И крутой!» Никаких планет в опасности и человечества на кону.

Самая смешная сцена фильма – расчлененная Кровавая королева убила хозяев дома, сидит в их гостиной и пытается смотреть телевизор: она не была на Земле полторы тысячи лет и выясняет, что произошло в ее отсутствие. Каких-то конечностей не хватает, но голова

«Хэллбой»

варит сама по себе, да и правая рука может переключать каналы на пульте. «Жалкие торговцы страхом: они заменили острые мечи песенными конкурсами», – скажет королева про мир XXI века. Авторы «Хэллбоя» не то чтобы выступают за острые мечи, но явно подустали от песенных конкурсов и того, во что превратилась ноубрау-культура. В «Хэллбое» есть то, о чем массовое кино подзабыло, – подростковая бравада и оголтелая тупизна, с которыми пишутся киноглупости на все времена. «Хэллбой» не маскирует, а выпячивает свою природу и, как его протагонист, не может притвориться кем-то, кроме двухметрового черта цвета кирпича. «Почему в этой книге столько слов?» – скажет Хэллбой в библиотеке, выбрасывая в сторону очередной толстый том. Так псевдохоррор Нила Маршалла про рогатого черта в своей манере скажет «Прощай, речь!» и пустится в драку за ценности старых добрых B-movies. ◆

Марина Латышева

ПЕРЕБОИ С СИЯНИЕМ

Новые экранизации Стивена Кинга

Не могу понять, почему режиссер хочет потратить миллион долларов на книгу, а затем сделать нечто, что имеет так мало общего с этой книгой.

Стивен Кинг в интервью Deadline, 2016

Я люблю фильмы, Кайл. Это все, что я могу тебе сказать. Правда. Даже худший фильм, который я видел, был чертовски потрясающим. Если кто-то желает снять кино [по моим историям], я поддерживаю такую идею, мне всегда интересно посмотреть, что они придумают.

Стивен Кинг в интервью Vulture, 2017

Весной в мировой прокат вышло «Кладбище домашних животных» Кевина Колша и Денниса Уидмайера, даже не новая киноверсия романа Стивена Кинга, а римейк довольно хилого фильма Мэри Ламберт 1989 года. Случилось это в преддверии релиза второй части «Оно» талантливого аргентинского постановщика Андреса Мускетти, экранизации едва ли не самой страшной книги писателя. Первая часть опуса Мускетти увидела свет в 2017-м и наделала шуму. Вторая грядет этой осенью. Между релизами нового «Кладбища…» и «Оно-2» произошло еще одно значимое событие: Каннский кинофестиваль включил в ретроспективную программу отреставрированную версию «Сияния» Стэнли Кубрика. Такой разнокалиберный интерес довольно точно говорит о положении Кинга в мире кино. Придуманные им монстры и жертвы энергично снуют

по мировым кино- и телеэкранам. Его хотят все и везде, в мультиплексах и на кинофестивалях; за него брались и берутся назначенные студиями начинающие режиссеры разного уровня одаренности и те, кто уже зарезервировал себе место в истории.

И никому он пока толком не дается.

***

Точно в середине трейлера нового «Кладбища домашних животных», который вышел за полгода до старта проката, в кадре возникал и смотрел прямо в камеру кот Уинстон Черчилль, сокращенно – Черч. Тяжелый взгляд существа, вернувшегося с другой стороны, был столь выразителен, что ожидание апрельского релиза казалось совсем невыносимым.

«Кладбище домашних животных», режиссеры Кевин Колш, Деннис Уидмайер

Канву литературного первоисточника, его скелет (Луис и Рейчел Крид с детьми перебираются в провинцию на новое место жительства, а потом поочередно и на местное кладбище, с которого мертвые возвращаются) Мэри Ламберт в свое время не мудрствуя перенесла на экран. И сделала это не одна, а на пару с самим же Кингом – он писал сценарий, контролировал процесс и даже сыграл в эпизоде. Что как бы доказывало: каким бы огромным писателем Кинг ни был, когда он берется за кино, чаще всего хочется стукнуть его по голове его же книжкой. Причем тогда фильм все же приобрел некий статус, близкий к культовому, за счет саспенса и спецэффектов. Главным там был Гейдж, мертвый ребенок-убийца с его карикатурным младенческим личиком.

Сегодня без слез не взглянуть на те спецэффекты. Но и вторая попытка в результате оказалась движением в том же направлении, а не

адекватной киноверсией одного из самых любимых у публики романов Кинга. Перед нами все тот же скелет плюс немножко мышц и сухожилий. Да, пространство фильма чуть шире территории семейного гнезда. Например, усилена линия Зельды, мучимой менингитом старшей сестры Рейчел, а значит, повествование решительнее выбирается за пределы городка Ладлоу, за пределы «здесь и сейчас». Но даже история с Зельдой в основном сводится к ее искореженному телу, не мешая нарративу сосредоточиться на суете вокруг кладбища. И если по сценарию героям неожиданно предписывается произносить что-то, что и правда имеет отношение к смыслу романа, выглядит все схематично и беспомощно. Как, например, внезапный разговор о Боге и жизни после смерти между супругами Рейчел и Луисом. Когда в финале посеревшая от кратковременного пребывания в земле семейка

«Оно», режиссер Андрес Мускетти

нервной походкой выбравшейся из могилы Беатрикс Киддо идет по направлению к машине с единственным уцелевшим, кажется, будто авторы сдались окончательно и самым страшным проклятием в истории несчастных Кридов назначили эти грязные лица.

Старая экранизация цитируется тут целыми сценами, особенно в начале: переезжающая семья; «как тебе?»/«вау!»; тревожный грузовик; покуривающий на веранде сосед Джад. А обманные телодвижения словно приглашают с ностальгией пересмотреть то совсем не выдающееся кино. «У нас сегодня только разбитый нос», – слышит доктор Крид на новом месте работы, и только задумаешься, что, видимо, больше ничего в этом их «сегодня» не произойдет, как что-то берет и происходит. «Хватай!» – вопит Рейчел в другом эпизоде, глядя, как на сына несется очередной грузовик. Луис чудом хватает,

и вроде рассосалось. Это «хватай» и то, что последовало, выполнены вполне эффектно. Нелепый оптимизм такого размаха в последний раз накатывал на финальных минутах фильма «Ромео+Джульетта» База Лурмана, когда казалось, что сейчас заглавные герои внезапно уцелеют и будут жить долго и счастливо.

Самая обидная деталь – твист с нулевым пациентом, которым становится не брат, а сестра (кота Черча не считаем). Выдающаяся девочка-девушка-женщина сегодня популярный герой, современному хоррору имеет смысл продавать зрителю ребенка-убийцу именно женского пола. Мастеровитые режиссеры Колш и Уидмайер вкупе со сценаристом Джеффри Бюхлером, уже набив руку в жанре, так и поступают. И вот здесь очень в масть были бы те пласты романа, которые никак не могут прорваться на экран.

«Оно», режиссер Андрес Мускетти

Под видом страшилки про волшебное кладбище Стивен Кинг преподносил читателю не только размышления о том, как и с какого возраста объяснять детям про смерть, но и историю о мужчине – главный герой романа Луис Крид, – его темных предчувствиях и кошмарах. В том числе о страхе перед женщиной, страхе лишения мужественности: в романе за это отвечает самый прямолинейный образ из возможных – кастрация кота. Тут бы авторам перестать подмигивать поклонникам фильма Ламберт, но они упускают свой шанс. Критика скептически оценила работу сыгравшего Луиса австралийца Джейсона Кларка, что не совсем справедливо. В мире нового «Кладбища…», которое, по сути, осталось тем же ужастиком про странные похороны, только с современными спецэффектами, Кларку просто нечего играть.

***

Все и правда началось с бумажного кораблика. Джорджи мчался за ним вдоль Уитчем-стрит, через Джексон-стрит. Мальчик в дождевике, и дождевик непременно желтый. Клоун, которого он встретил, действительно похож сразу и на персонажа телепрограмм NBC Кларабеля, и на рыжеволосого Бозо, придуманного Аланом Ливингстоном. Кораблик своему младшему брату сделал заика Билл. Он болеет и сидит дома, на дворе 1988 год, «Клубу неудачников» еще только предстоит окончательно укомплектовать свои ряды толстяком Беном и рыжей Беверли и попытаться пережить следующее лето.

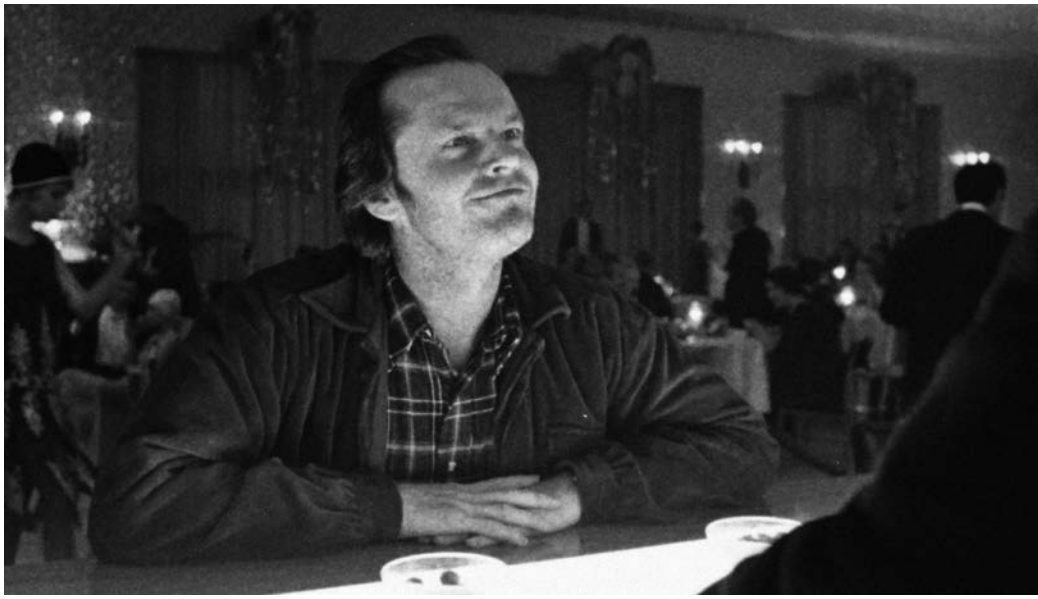
«Оно» – история компании аутсайдеров из городка Дерри, которые дважды за жизнь столкнулись с адским нечто, чаще всего являвшимся им в образе клоуна (а есть ли он вообще или он фантом из их фантазий?). Это самый масштабный и пугающий роман Кинга – он о страхах и способности их преодолеть, о невозможности и спустя десятилетия забыть старые травмы, о детском одиночестве, которое при определенных обстоятельствах остается с человеком навсегда. Существует телеверсия, и неплохая, но полный метр по такой глыбе – грандиозный замысел. Даже с учетом того, что решено было разделить историю на два фильма. Более того, еще и раздвоить нелинейное, наполненное флэшбэками кинговское повествование на две строгие в драматургическом смысле части – на детство героев и времена их взрослого слета в Дерри, на «тогда» и «сейчас». Трудно забыть свои страхи, иногда они возвращаются, а уж когда речь идет о клоуне с красным шариком, времени вообще не существует. Это все и было способно заставить даже взрослого читателя ворочаться в постели по ночам. В этом смысле Андрес Мускетти разрушил предусмотренную в романе конструкцию ужасного. Можно спорить о правильности выбранного пути, но окончательный приговор вынести получится только после релиза второй части.

Первая же отлично работает как отдельный фильм. Во-первых, актеров-подростков нашли безупречных. Самый известный – Финн Вулфард (Ричи), памятный по «Очень странным делам». Но Джейден Мартелл (Билл), Джереми Рэй Тейлор (Бен) и, конечно, София Лиллис (Беверли) ему не уступают. Во-вторых, был выбран беспроигрышный тон. Действие перенесено из канонического 1958-го в 1988-й. Вместо военных фильмов, в которых «…*Джон Уэйн сражался с япошками*…», а также какой-нибудь «Твари из Черной лагуны» – «Кошмар на улице Вязов–5» и «Гремлины», вместо Литл Ричарда – New Kids on the Block.

Но изменения в ландшафте, маркеры иной эпохи не смущают. Важнее всего та честность, с которой Мускетти показывает детский мир, превращая свое кино в очень непростой хоррор. Фокус тут на том, что впечатляет сильнее темных подвалов и влажных канализационных тоннелей, сильнее даже клоуна Пеннивайза с его двумя рядами зубов (Билл Скарсгорд в богатом гриме), – на оторванной руке Джорджи; на глазах Бена, когда Беверли подписывает ему альбом; на дрожащем

головорезе Генри, который вот-вот заколет своего отца. На осознании того, что ты влюблена, но пока не понимаешь, в кого. На детях-жертвах и детях-агрессорах. На желании и на способности убить. На мире, в котором почти нет взрослых, а те, кто есть, – лучше бы их не было. На провинциальном Дерри с атмосферой не удушливой, как принято говорить, а скорее взрывоопасной. И даже финальный уютный поцелуй вместо клиффхэнгера ничего в этом смысле не меняет и не успокаивает.

Пока затея себя оправдывает, как минимум, в финансовом смысле. Для того чтобы отбить затраты на производство и маркетинг первого фильма, нужно было собрать порядка 80 миллионов долларов. Но в стартовые выходные «Оно» получило 123,4 миллиона и стало са-



«Сияние», режиссер Стэнли Кубрик

мым кассовым хоррором в североамериканском прокате. А еще через пару недель – в истории американского кино в целом. Общая сумма сборов на сегодня – 700,4 миллиона, это позволяет Warner Bros. и New Line Cinema с оптимизмом ждать сентября, когда в прокат выйдет вторая часть.

К сентябрю главные герои должны повзрослеть на двадцать семь лет. Они, как известно, сбежали из города, некоторые даже из страны, но не от себя. Детей заменят большие артисты вроде Джессики Честейн и Джеймса Макэвоя, и сиквел наверняка тоже будет претендовать на огромные сборы. Но для авторского коллектива наступит час расплаты. Выбранная структура повествования позволила обезоружить массовую аудиторию тинейджерским обаянием первого фильма. Второй не предполагает специального иммунитета. И одновременно он дает долгожданное основание критике и – что неприятнее и неизбежнее всего – фанатам (эти любят в столбик пересчитывать фактические

несоответствия с первоисточником) вынести окончательный вердикт по поводу того, удалось ли втиснуть в двухчастную сагу дух Стивена Кинга.

***

Трое героев романа «Сияния» – трое членов одной семьи, но немыслимо одинокие люди, обожающие и ревнующие друг друга, в итоге разрушающие свой союз в интерьерах загадочного отеля и под его влиянием. Как и в «Кладбище домашних животных», виновник и одновременно жертва этого распада – глава семьи, только тут его дорога в ад прописана еще более монументально. Как и в «Оно», умение писателя влезть в душу и в голову к ребенку особенно задевает за живое, но Джек Торренс берет какие-то совсем уж заоблачные высоты. Стэнли Кубрик снял идеальный, визуально ошеломляющий и полный тайн фильм ужасов, и об этом сказано примерно всеми авторами множества книг и диссертаций, поклонниками теорий заговоров (см., например, фильм «Комната 237» Родни Ашера и публикацию Джея Уайднера «Секреты «Сияния»[1]), сухой статистикой и Библиотекой Конгресса США.

Но с исходным материалом Кубрик обошелся с изяществом дровосека. И это касается в той или иной степени всех попыток адаптировать Кинга в кино. Талант Кинга в умении создать идеально сбалансированную конструкцию из потустороннего ужаса и ужаса реальности: неизвестно, что страшнее – главы о Джеке, гоняющемся за женой и ребенком по коридорам отеля «Оверлук», или многостраничное описание его чувств в тот момент, когда он ломает сыну руку. Хитрая смесь из инфернального и реального в творчестве писателя слишком трудна, предпочтительнее оказывается концентрироваться на чем-то одном. Чтобы обкорнать такого автора и выиграть, надо быть Кубриком.

Киноиндустрия не сдается. Винченцо Натали, Фатих Акин, Майкл Фленеган (автор очень приличной «Игры Джералда») – вот только три из множества имен, звучавших в новостях о новых попытках адаптировать Кинга для большого экрана. Релиз фильма «Доктор Сон» Фленегана, продолжение «Сияния», написанного Кингом в 2013 году о выросшем Дэнни, объявлен на конец октября 2019-го. Как говорилось в другой важной культурной вселенной, I want to believe. ◆

1. *Weidner Jay*. Secrets of The Shining: Or How Facking the Moon Landings Nearly Cost Stanley Kubrick His Marriage and His Life//http://www.whale.to/c/secrets_of_the_shining.html

Дмитрий Быков

ПРОРОК ТРЕВОГИ НАШЕЙ

1

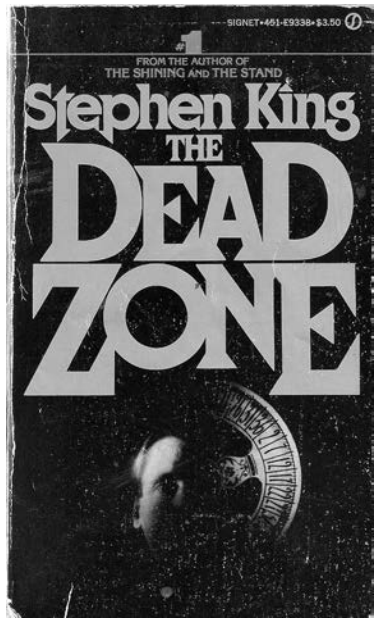
Кинг пережил свою славу. Говорить об этом горько, особенно когда принадлежишь к все еще гигантской армии его фанатов – но это уже фанаты отыгравшей и распавшейся группы, старички-ветераны, собирающиеся в пабах поорать и повспоминать. Так чувствовали себя, вероятно, фаны Аксенова в 80-е, когда он продолжал писать, и писать хорошо, уж по-всякому лучше «Звездного билета», – но «Звездный билет» был революцией, а революция редко бывает хороша. Ветер больше не дует в паруса Кинга, его новые тексты не становятся сенсациями, и я не знаю, что он должен написать, чтобы это открыло новую грань его таланта. Кинг работает стабильно, но он памятник. Оптимальным для него сейчас литературным ходом стало бы молчание, полное и непробиваемое отшельничество а-ля Сэлинджер, но и оно лишь укрепит пьедестал этого памятника, а не расшатает и не надстроит его. Сказочная кинговская плодовитость («у Стива творческий кризис – вот уже три недели ничего!») сменится таким же сказочным молчанием – что же, это лишь подтвердит общее ощущение: свое он написал. Вот относительно Сэлинджера, à propos, такого ощущения не было, есть недоговоренность, поэтому все – в том числе Кинг – признаются, что страстно ждут выхода неизданных текстов. Кинг не то чтобы повторяется – он повторяется с самого начала и не стесняется своих инвариантов, – но свою вселенную он сотворил, качественных изменений в ней быть не может, это подтвердила и «Темная башня», в которой есть замечательные куски, но нет прорыва в иной жанр. Он ожидался, но не случился.

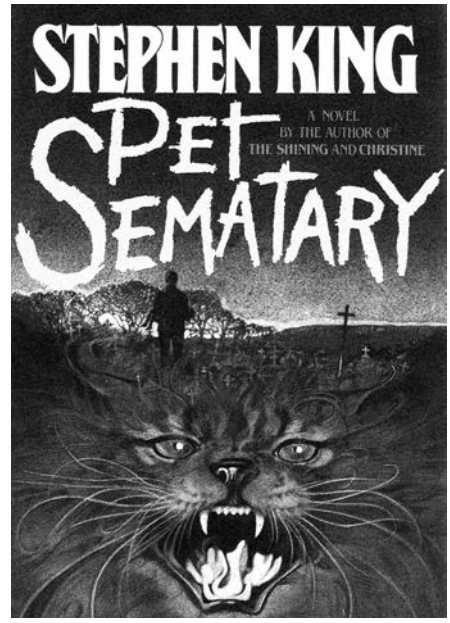
И вместе с тем с постепенным его забронзовением все очевиднее, что он действительно великий писатель, из тех, чье имя врезано в историю золотыми буквами;

что он открыл вещи, которых до него не было; что он последний из плеяды великих американских реалистов, в которой ему предшествуют столь ценимый им Драйзер, Фолкнер, Хемингуэй, Стайрон, Маргарет Митчелл (а вот Капоте или О'Коннор – нет, потому что южная готика отличается от северной, это могло бы стать темой отдельной статьи). Он именно реалист, потому что описывает вполне реальные человеческие эмоции, вполне повседневные страсти – но для описания этих естественных и даже бытовых вещей ему требуются иногда фантастические ситуации, другая мера условности. Сам Кинг в Bare bones – книге интервью и заметок о писательстве – пояснял, что для него реалист отличается от фантаста (и вообще качественный писатель от беллетриста) тем, что у него не видна авторская рука, которая передвигает персонажей. У Кинга персонажи движутся по собственной логике. Кинг описал несколько эмоций, которых до него в литературе не было – но в реальности они были; он первым зафиксировал тот сдвиг – мировоззренческий, философский, социальный, – который обозначился в 70-е и окончательно проявился сейчас, сдвиг поистине тектонический, и почти все, о чем он предупреждал, уже произошло. Именно поэтому его mission completed, и к написанному можно уже ничего не добавлять; даже будущее этого смещенного мира уже запечатлено в «Противостоянии», и ясней оно покамест не стало.

2

Многие ругали новую экранизацию «Кладбища домашних животных», и в ней действительно есть ненужные вольности, а многое ценное, что было в романе, упрощено и сокращено; однако этот фильм мне кажется лучше предыдущих – именно потому, что в нем адекватно выражена та самая кинговская эмоция, новая, до него никем не уловленная. В финале, когда – это же не спойлер? – воскресшие Луис Крид, его жена и дочь, уже побывавшие ТАМ и ставшие очень ужасными, идут забирать к себе совсем маленького Гейджа – он прячется в машине, но его, ясное дело, это не спасет, – мы, страшно сказать, понимаем их чувства. Они же его любят, они просто хотят забрать его к себе, чтобы он стал таким же, как они. Их всех связывает теперь особая любовь, любовь мутантов, извращенное, больное, но нежное чувство, самая крепкая привязанность – взаимное тяготение уродов. Я спросил однажды Андрея Синявского, который был не только авангардистом, но и фольклористом: почему вампир в фольклоре вызывает страх, радоваться же надо, близкий родственник воскрес? И он ответил: изначально его никто и не боялся, и он кусается тоже не от злости. Это он так целуется, это его способ любить, но просто он не может иначе поддерживать в себе жизнь, кроме как пить чужую кровь. Вот когда в деревне это поняли – тут и стали бояться, кол вбивать… а сначала-то они радовались примерно так же, как ностальгирующие по прежней эпохе радуются ее возвращению. (Майя Туровская в интервью незадолго до смерти мне сказала: в постсоветское время думали, что после советского вернется русское, а вернулось





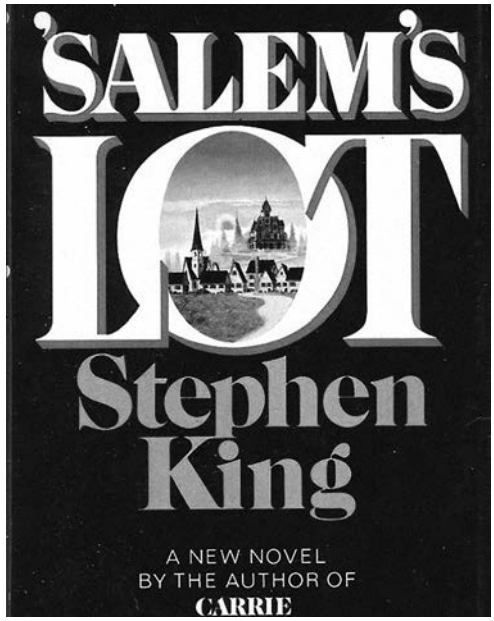
мертвое – большая разница.) Вот Кинг в 70-е предчувствовал очень точно, что после революционных 60-х настанут и победят контрреволюционные 70-е, сложность которых довольно быстро начнет вырождаться, причем явление это не советское и не американское, а всемирное. Случится мутация, и мы – дети сложности, ее последние носители – эту мутацию застанем. Мы даже ее переживем. Мы сейчас относимся друг к другу примерно так, как пережившие катастрофу, техногенную или ядерную. Мы выжили, но утратили множество тонких умений, а зато обзавелись клешнями или щупальцами. Как правильно заметил Сергей Лукьяненко, когда еще замечал, а не проклинал или призывал (то есть до собственного перерождения), мы живем в постмире. Кинг был пророком постмира. Он увидел, как зашатался и поплыл мир, казавшийся незыблемым, как изо всех его щелей полезли призраки. И теперь, когда эти призраки рулят, повторять пророчества нет смысла. Кинг свое сказал. На смену ему пришли новые пророки – прежде всего Джоан Роулинг, его прямая ученица и в некотором смысле продолжательница. Статус великого писателя он получил не потому, что написал несколько первоклассных триллеров, а потому, что в сравнительно благополучные времена увидел полный и абсолютный крах оптимистических, гуманистических, просвещенческих взглядов на природу человека; он показал, что победа над фашизмом не предотвратила нового средневековья, а лишь отодвинула его (это стало ясно уже в «Способном ученике»). Он показал, что нет и не будет никакого конца истории, что все только еще начинается. Он напомнил, что «хаос шевелится» – тот хаос, который казался уже навеки загнанным в подсознание. Он стал провозвестником новой тревоги, а когда все случилось – тревожиться уже бессмысленно.

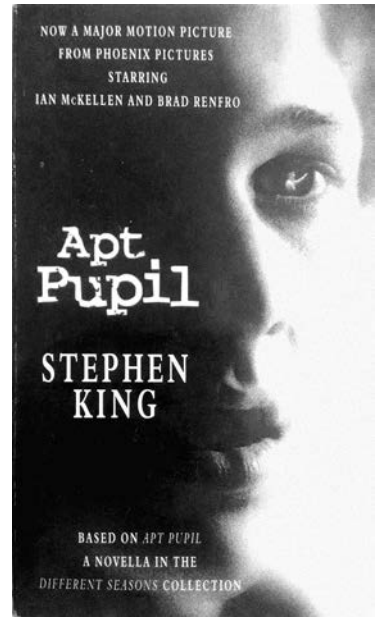
Но гений уже состоялся, и поставщиком массовой литературы его уже никто не назовет. Он последний великий гуманист постгуманистического мира, последний великий реалист в эпоху фэнтези, последний Король в эпоху восстания масс.

3

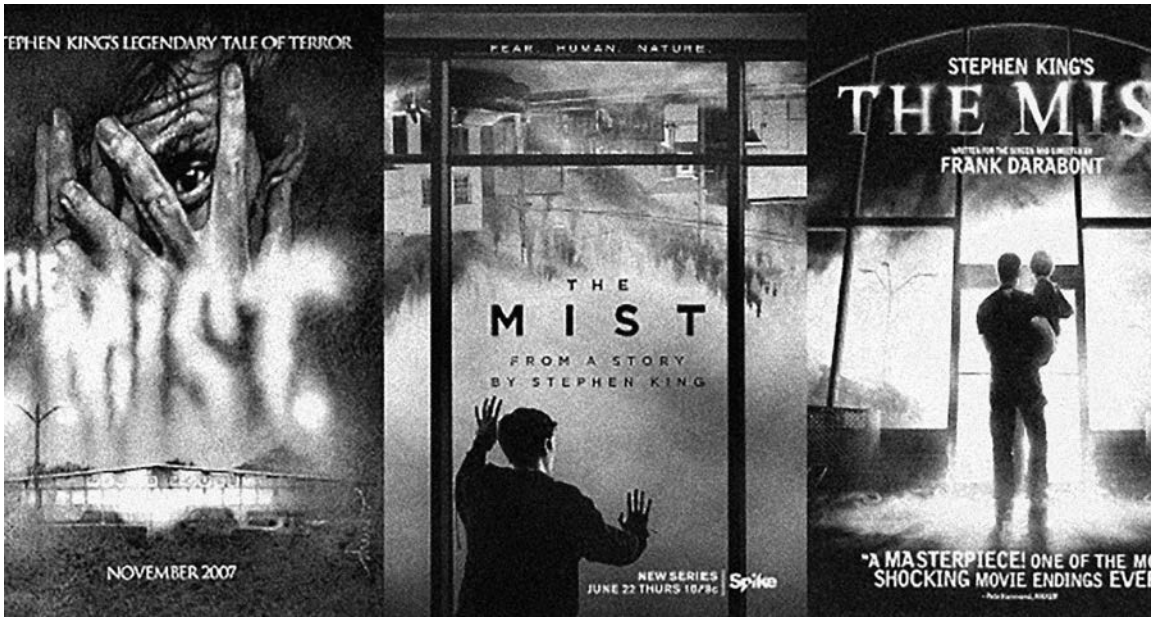
Открытие Кинга состояло не в том, что готический роман можно реанимировать, а в том, что готический роман бессмертен: он выражает дух эпохи, поколебавшей веру в простые истины, рациональные объяснения и счастливые финалы. Готический роман предупреждает о тектонических сдвигах. Его первый расцвет случился незадолго до Французской революции, а мода на него – на первые годы после нее. Второй расцвет предупреждал о первой мировой войне. Третий пришелся на 70-е, когда из человека тоже вдруг поперло нечто труднообъяснимое.

Кинг описывал в основном триумф иррационального, древнего и, казалось бы, преодоленного. Это по-настоящему обозначилось в «Салемовом уделе», а обоснование получило в его последнем (слава богу, далеко не последнем) романе «Аутсайдер». То, что вся его фантастика не более чем метафора человеческих, весьма обыденных патологий, необязательно было проговаривать вслух: маньяк проснулся, бес вселился, гены активизировались – какая разница? Совы оказались не тем, чем они кажутся; об этих безумных силах, дремлющих в уютнейшем мире тишайшей провинции, Линч снял «Синий бархат», а фон Триер – «Догвиль» («Дом, который построил Джек» кажется мне откровенной неудачей), да почти все об этом снимали. Кинг в строгом смысле не фантаст именно потому, что главная его тема – спящие в человеке чудовищные возможности и те условия (это самое интересное), в которых они пробуждаются. Он первым показал, что условия эти прежде всего социальные и только потом психологические; это утешительно. У Кинга получается, что всякое либеральное общество, избалованное изобилием, в любой момент при первых признаках замкнутости («Под куполом») или опасности («Туман») превращается в тоталитарную секту, причем верх берут сторонники традиционных ценностей и всякой благонравной архаики. Это сквозная тема Кинга, особенно заметная в «Мертвой зоне», где Грег Стилсон фактически предсказал Трампа, но и в прочих его романах напоминающая о себе. Не только в Штатах (зыбкость Штатов в смысле приверженности демократии высмеял еще Синклер Льюис в романе «У нас это невозможно»), но во всем мире человек по природе своей не является демократом и тем более не склонен выбирать свободу. Душа, знаем мы от Тертуллиана, по природе христианка – но, чтобы расчистить в себе эту природу, ей требуется усилие. В противном случае она стремительно скатывается в стадность, и вся тревога Кинга главным образом по этому поводу. Один подонок легко превращает класс в озверевшую толпу, один маньяк лишает нацию остатков критичности, один шериф терроризирует весь





город с самыми благими намерениями; распознать маньяка невозможно, он легко мимикрирует, потому что маньяк сидит в каждом. При всей кажущейся простоте и очевидности этой мысли многие от нее до сих пор открещиваются; Кинг напомнил Америке, что она не крупнейшая свободная страна, а кипящий котел, готовый вот-вот взорваться, нечто вроде Йеллоустонского заповедника, от которого все российские геополитики только и ждут, чтобы он взлетел на воздух, залив магмой пол-Америки. Но Кинг стал любимцем России не потому, что предрекал Америке гибель в той или иной, моральной или техногенной катастрофе, – нет. А потому, что поздний СССР был такой же умозрительной, умышленной страной, как Штаты, хотя далеко не такой комфортной; но они были симметричны, просто СССР взорвался раньше. Кинга начали в СССР печатать как раз накануне этой «геополитической катастрофы» – сначала «Иностранка» в 1984 году напечатала «Мертвую зону» в превосходном переводе Васильева и Таска, потом «Звезда» уже в год Чернобыля опубликовала «Воспламеняющую взглядом» в их же версии. Теперь уже ясно – хотя, может, кому-то и неясно, и этим людям я глубоко сострадаю, – что СССР не перешел ни в какое новое качество и погиб не вследствие свободы, а вследствие энтропии, от бунта той самой простоты, в ожидании которого жил весь мир начиная с первых лет XX века. Мир вышел тогда на критический уровень сложности, он должен был перепрыгнуть на следующую эволюционную ступень – но этому не дали произойти. Сначала блестящее поколение модернистов кинули в топку первой всемирной войны, потом подоспела вторая, потом подключились уже не идеологические, не коммунистические и не фашистские, а внеидеологические силы, по-своему не менее страшные. Фашизм, то есть наслаждение бессовестностью и простотой, возможен



и без всякой идеологии. Кинг с самого начала писал об этом. Вся его проза о бунте простоты, и не надо оправдывать эту простоту тем, что ее в детстве много мучили («Кэрри»). Кинг с самого начала понимал, что травящие и травимые, в общем, довольно быстро уравниваются и хотя травле оправдания нет, но и травимый не ангел и не надо ждать от маленького человека, что он окажется добрым внутри.

Кинг совершенно не философ, он прекрасный изобразитель и чуткий психолог, и потому в его прозе нет, что ли, идеологического или философского обоснования этой ментальной катастрофы (сам он, судя по роману «11/22/63», датирует первый выплеск этой новой магмы убийством Кеннеди, которое для него и обозначило конец послевоенной структуры мира). Но популярность его основана именно на совпадении этой художнической интуиции с общим, тоже неотрефлексированным предчувствием ужасных перемен. Я сам не в состоянии пока ответить с абсолютной четкостью, означают ли эти перемены окончательный отказ человечества от модерна или XX век был лишь неизбежной петлей на пути прогресса, триумфом Юлиана-отступника накануне окончательной победы христианства; такие петли времени бывают, такова реакция на христианство в виде долгих темных веков, но Возрождение в конце концов случилось. Не исключено, что и мы, заплатив нынешней простотой и низостью за модернистские прорывы XIX–XX веков, двинемся дальше по пути, как ни банально, прогресса. В конце концов, этот самый прогресс приводит массы к управлению государством, в первое время им нужны вожди, потом они умнеют и дорастают до следующего прорыва; очень может быть, что Путин, Трамп и Стилсон, «Большой Джим» Ренни и Джон Рейнберд победили не окончательно, что будущее за «светящимися» детьми и Холлораном, – но

вполне возможен вариант, при котором «Противостояние» все же окажется неизбежным, а ядерное сдерживание никого не сдержит. Тогда вся надежда на матушку Абагейл, которая, как видим, снится не только Кингу – всех духовидцев посещают примерно одинаковые видения:

С тех пор, как сгорели дома
Легко и светло им на свете
Случается, что иногда
Два Солнца им светят

Они утоляют женьшенем
Жажду, не ведая сами
Что любит их Черная Женщина
С серебряными волосами

И эта Земля им завещана
Под рваными небесами
И любит их Черная Женщина
С серебряными волосами

Эдмунд Шклярский. Группа «Пикник»

4

Кинг стал писать ужасы не только и не столько потому, что с детства любил страшное, боялся Буки, живущего под диваном, и трагически пережил уход отца в другую семью (а весьма возможно, что выдумал ужасную историю с его исчезновением именно для того, чтобы спрятаться от самой простой версии – пошел за сигаретами и ушел к любовнице на соседнюю улицу). Тут есть другая, более тонкая связь: высокие души, люди со сложной душевной организацией и большим литературным талантом вообще склонны к триллерам, к их созданию и потреблению. Говорю так, понятное дело, не потому, что сам предпочитаю именно триллеры, а потому, что с особым вниманием наблюдаю за их создателями и вижу в них некоторые общие черты.

Связь между гением и моралью замечена давно и многократно обоснована – не только тем, что все хорошее тянется к хорошему (это как раз сомнительно), но тем, что искусство немыслимо вне иерархий, а мораль и есть иерархия ценностей. Зло дурновкусно, лживо, напыщенно, оно тяготеет к плохому искусству, что мы сегодня и наблюдаем практически повсеместно; более того – зло каким-то спинным мозгом понимает, что пропагандистское искусство, допустим, дурно, и настаивает на его праве быть дурным. Ему кажется, что это право сильного. Писать хорошие вещи, снимать хорошие фильмы – нравственно, ибо это означает увеличивать число хорошего в мире; гармония этична сама по себе, и потому талант тяготеет к эстетически красивому, антирабскому, эмпатическому поведению. Триллер же отсекает бездарного автора, являясь абсолютным критерием таланта: невелика проблема рассмешить или прослезить читателя/зрителя, но вот чтобы напугать его – нужен талант, интуитивное или научно освоенное понимание

природы страшного. Я думаю, в огромной степени это вопрос ритма: Кинг, характеризуя свою манеру, всегда отмечал необходимость ретардации, замедления, искусственного торможения темпа. Нельзя, писал он, орать на читателя: подходить к нему надо на мягких лапках и манить за собой ласково. Чувство страшного иррационально, а к иррациональному талант чуток: эталон страшного – рассказ Кинга «Крауч-Энд», о границе между мирами. Страшное начинается с того, что на окраине Лондона, на болезненно красном закате, американка с мужем сходят на конечной остановке автобуса – и сначала замечают в окне кошку с изуродованным лицом, с мясистым наростом под глазом; потом видят, что вывески на магазинах выглядят странно и незнакомо – непонятные слова в непонятном порядке; и наконец им встречаются мальчик с изувеченной рукой и девочка с красными крысиными глазками, с белыми косичками, похожими на крысиные хвостики. Эта концентрация бытового, но непонятного сгущается и доходит до блистательно абсурдного диалога:

« – Это та самая американка, – сказал мальчик.

– Она потерялась, – сказала девочка.

– Потеряла своего мужа.

– Заблудилась.

– Нашла дорогу, которая еще хуже.

– Нашла дорогу в преисподнюю.

– Потеряла надежду.

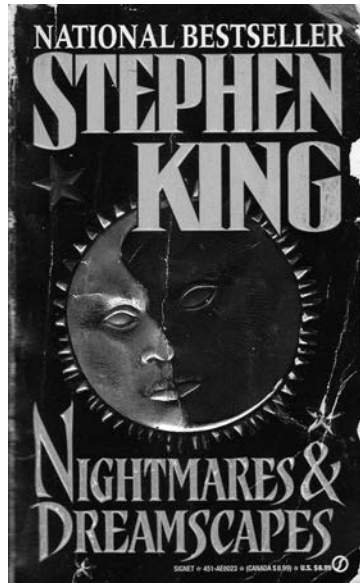
– Нашла Звездного Дудочника…

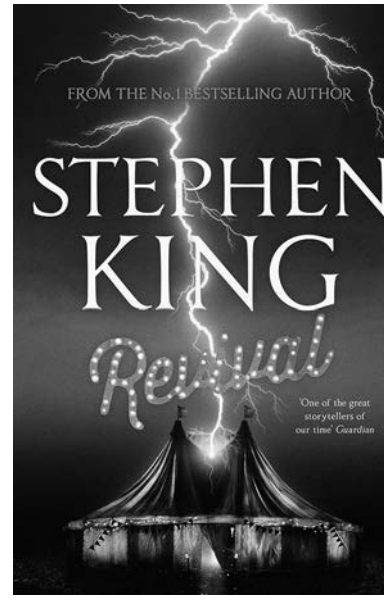
– …Пожирателя пространства…

– …Слепого Трубача, которого уже тысячу лет не называют по имени…

Они произносили свои слова все быстрее и быстрее, как церковную молитву, на одном дыхании, похожую на сияющий мираж».

Триллер сродни поэзии, поэтическое всегда связано с таинственным, и потому особый раздел поэзии, наряду со стихами любовными или религиозными, – стихи готические; готика вообще занимается одним из благороднейших дел на свете – переводит тревогу, то, что выражается непереводимым словом anxiety, в более высокий регистр, в высокую тоску, в священный ужас перед непостижимостью мира. Ужас сам по себе непоэтичен, и перевод его в поэзию – лучшая терапия. Кинг, разумеется, поэт по преимуществу; его готические картинки полны любовной тоски – как «Плот» о таинственном пятне, пожирающем компанию студентов посреди пустого осеннего озера. Он почти не умеет шутить, юмор у него студенческий и плосковатый – потому что смешное и страшное плохо совмещаются, смех отвлекает, не дает фокуснику сосредоточиться, а Кинг именно и есть такой фокусник. Не зря один из лучших его сборников (пятый) называется «Кошмары и фантазии» – его рассказы похожи на сны, что и требуется от идеальной новеллы. Кинг переводит «непривязанное беспокойство» в поэтические видения, то есть из самых унизительных чувств творит самые





возвышенные. А поскольку тревога и даже паника тоже приметы тонкой душевной организации, а следовательно, эмпатии, хорошие люди чаще одержимы такой тревогой и больше нуждаются в ее преодолении; Кинг – их бесценный помощник. Если учесть, что книгам его присущ высокий гуманистический пафос в самом традиционном его понимании – защита меньшинств, омерзение к насилию, уважение к таланту, – все это делает его едва ли не самым лучезарным явлением в культуре, не только американской, но и всемирной. Кинг был и остается верным союзником всех книжных детей, мечтательных одиночек и талантливых фриков.

Собственная его почти патологическая плодовитость – на сегодняшний день он автор пятидесяти шести романов, семи сборников рассказов и повестей, пяти публицистических книг – тоже связана с преодолением личных неврозов, аутотерапией, если угодно. Он рано понял, что писание – сочинительство, экранизирование, беседы с читателями, вообще все, что входит в понятие «литературная работа», – единственная осмысленная деятельность, самый короткий путь к бессмертию и вообще единственно разумное времяпровождение. Что еще делать-то? Ну, допустим, лечить или учить. Ну, как вариант, путешествовать, открывать земли или прорываться в стратосферу. Иногда, конечно, секс. Но все остальное настолько скучно, даже бездарно, что как-то и думать об этом неинтересно. Кинг сколотил неплохой капитал, о чем и объявляет периодически своим читателям, благо суммарный тираж его книг давно превысил 350 миллионов, – но писал бы, даже если бы это приносило куда меньше денег: он просто не нашел пока более сильных удовольствий. Ему нравится писать, нам – читать, и вне зависимости от качества предыдущего романа мы все равно купим следующий. Должно же в мире хоть что-то оставаться от нашей

молодости, и пусть позакрывались магазины, где мы когда-то рвали из рук продавцов первые издания «Бессонницы» или получали автограф на «Стрелке», – Король может быть уверен: новую его вещь мы купим, просто чтобы подтвердить себе факт собственного существования. И нас таких много.

5

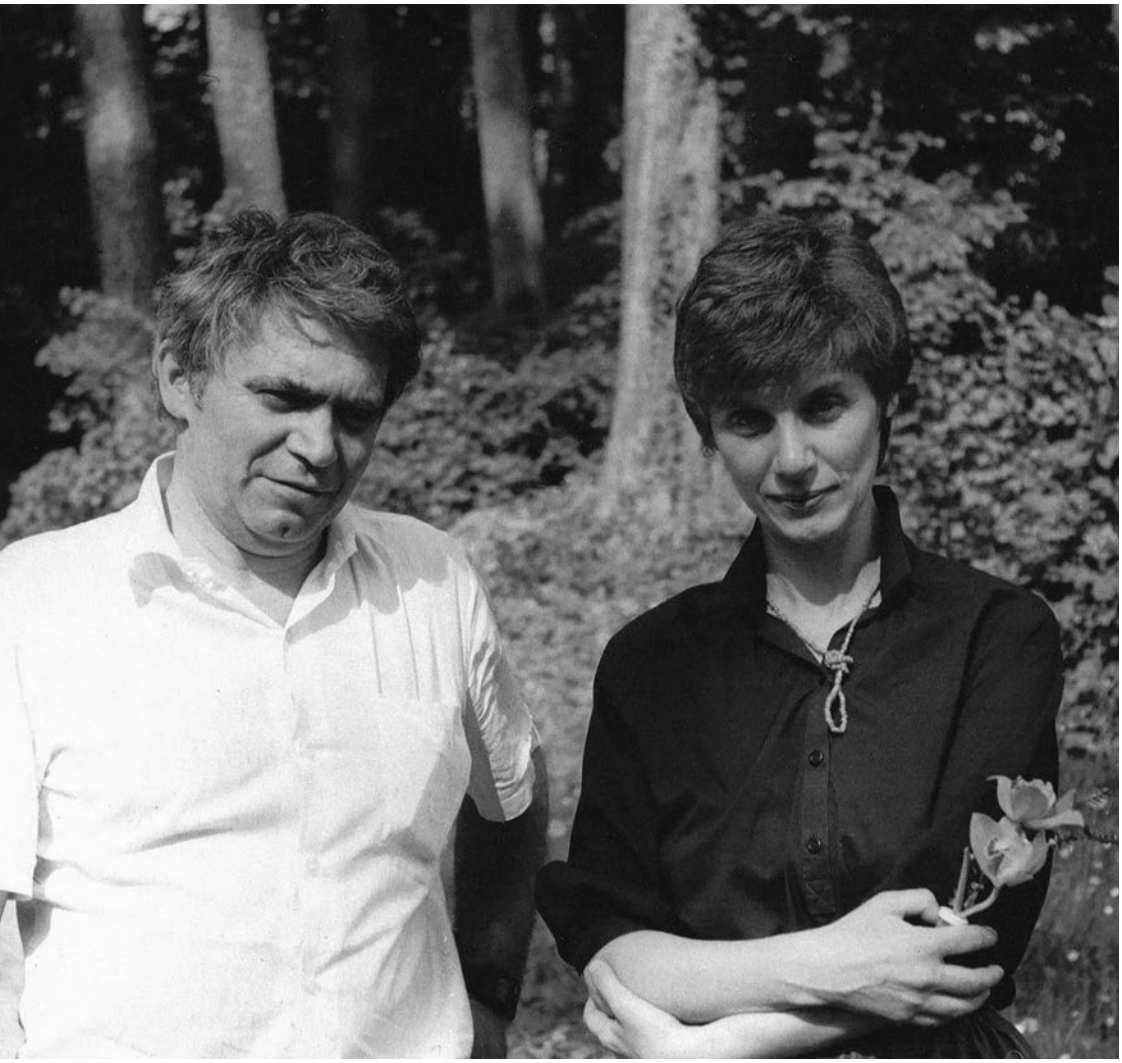
Экранизации Кинга, как правило, иллюстративны и очень редко дотягивают до уровня оригинала – просто потому, что страшное в книге нужно описывать, а в кино достаточно показать. В силу этого успех выпадает на долю кинговских психологических триллеров, где ужас, собственно, спрятан в отношениях, а не в фантастических тварях: хорошо получилась «Мизери» Роба Райнера с Кэти Бейтс, «Зеленую милю» Фрэнка Даробонта многие ставят даже выше романа, а уж «Побег из Шоушенка» того же Даробонта считается едва ли не лучшей картиной по Кингу вообще. Сложнее обстоит дело с мистикой, для которой нужен, как минимум, собственный режиссерский почерк. Разумеется, тут принято вспоминать «Сияние» Кубрика, с которого, собственно, и началась кинговская слава, – без этой экранизации совершеннейший из его ранних романов остался бы достоянием сравнительно немногочисленных фанов жанра; но, страшно признаться, я вслед за самим Кингом не слишком высоко ценю именно эту работу Кубрика. Она бесконечно талантлива, кто бы спорил, там потрясающая роль Джека Николсона и такое операторское мастерство Джона Олкотта, что и спорить не о чем, – но прав был Кинг, сказавший, что у Кубрика не было четкого представления о фильме ужасов. Фильм ужасов не должен быть эстетским, это тоже отвлекает; его постановщик обязан быть эстетом, но тщательно это скрывать, чтобы задумывались об этом потомки или продвинутые критики. Как Дарио Ардженто, у которого сначала страшно, а уж потом красиво; иными словами, жанровыми требованиями, довольно прозаическими, не стоит пренебрегать. Кубрик снял великий фильм, но это не триллер – это скорей, как в свое время изящно выразилась Аделаида Метелкина, притча о том, что не следует слишком увлекаться историей своей страны. Эта мысль в кинговском романе, пожалуй, была, но главенствовала там не она, а чувство мистического преклонения перед нашими детьми, которые уже сегодня знают больше нас и проживут лучше нас. Не зря старший сын Кинга на вопрос Табиты, жены, куда это наш папа собирается (он собирался в тур по американским отелям – набираться деталей), вдруг серьезно ответил: «Он собирается стать Стивеном Кингом». Что и было исполнено, когда роман напечатали.

Вообще назвать современного режиссера, у которого стабильно получался бы саспенс, крайне сложно: Гор Вербински – пожалуй, мой фаворит в современной американской режиссуре – снял гениальный «Звонок», значительно превосходящий фильм Хидэо Накаты в смысле изобретательности, не говоря уж об экспрессии, но его «Лекарство

от здоровья» получилось чересчур патетическим и поэтическим, да и недостаточно жутким. Великолепный фильм «Оно» Дэвида Роберта Митчелла обещал прекрасную режиссерскую карьеру, но следующая картина этого автора – «Под Сильвер-Лейк» – оказалась затянутой и многословной. В целом создается впечатление, что кинематограф разучился пугать, увлекся внешними эффектами и потерял всякий интерес к психологии человека – именно потому, что человек куда-то девается, его заменяет другая сущность, новый зритель. Нам же, которые пережили мутацию и остались людьми, угодить все труднее – нас пугают, а нам не страшно.

Главное отличие нового кинематографа и нового прозаического триллера от шедевров Кинга состоит в том, что у Кинга зло, так сказать, обусловлено, причинно, вторично, поскольку не составляет основу человеческой натуры. У него есть raison d'être, причины быть, даже своеобразная рациональность. Сам же человек устремлен ко благу, и оргиастическое упоение мерзостью для него скорее патология: даже кинговские маньяки, как в «Мертвой зоне», не чужды укоров совести. Сегодняшнее зло в книгах и фильмах не имеет ни цели, ни сколько-нибудь внятных поводов для злодейства: оно имманентно и само собой тяготится, как девочка Самара в «Звонке», но не может не убивать и не пугать. Больше того, все чаще возникает ощущение, что оно и составляет основу человеческой природы, что добро скорее эксцесс и стремление к нему – удел немногих фриков. Достаточно сравнить тональность двух постапокалиптических текстов – кинговского «Противостояния» и маккормаковской «Дороги». Героям Кинга, по крайней мере, есть куда прийти – «Ибо, пока человек в пути, есть у него надежда», как заканчивал Константин Лопушанский фильм «Письма мертвого человека». В нынешнем мире надежды нет, он лежит во зле, это ощущение гораздо более готично; кстати, есть оно и у Кинга – в гениальном, на мой вкус, романе «Возрождение», где жизнь предстает именно пятнышком света среди непроглядной тьмы прошлого и будущего; но для Кинга это скорее исключение. И не зря словом «надежда» заканчивался «Туман» – и не зря отличная экранизация того же Дарабонта 2007 года заканчивается без всякой надежды. (Кинг написал ему письмо, что, скорее всего, история так и завершилась бы, если бы он решился с полной трезвостью ее дописать, – но в 1980 году он счел правильным закончить ее так, как закончил. «Многое изменилось за эти годы», как завершает другой мой любимый автор мою любимую повесть.)

Кинг пережил себя, ибо то, о чем он предупреждал, случилось; но этот цикл истории явно не последний, и когда массы, вовлеченные в политику и культуру XX веком, поумнеют и вновь поделятся на большое и малое стадо, кинговские предупреждения вновь сделаются актуальны. Пока же мы можем стойко встретить темные века с тем запасом человечности и поэтической грусти, который он сумел вложить в нас, – он, любимый писатель последнего человеческого поколения. ◆



Александр Гельман

ТАНЯ, Я И ВНУТРЕННИЙ ЦЕНЗОР

Несколько месяцев назад скончалась жена и соавтор драматурга Александра Гельмана Татьяна Павловна Калецкая — прозаик, журналист, сценарист. Мы публикуем воспоминание Александра Исааковича о том, как в середине 60-х прошлого века они начинали свой путь в кино, как они писали свой первый сценарий для «Ленфильма».

Однажды утром, летом 1967 года, проснувшись мужем и женой, мы неожиданно обнаружили, что наше финансовое положение не просто никудышное, а беспросветно, обреченно никудышное. Разумно ответить на вопрос, почему это было для нас неожиданностью, я не могу. Это не имеет объяснений. Не было такой ситуации, чтобы мы ждали чего-то хорошего, прибыльного, на что-то очень надеялись, а оно вдруг – хоп! – и сорвалось, лопнуло. Не было ни напрасных надежд, ни разочарований в напрасных надеждах. Мы просто об этом не думали.

Мы были охвачены чувством полной беззаботности, безответственности – одна сплошная любовь. При этом мы уже были не маленькие, а взрослые люди; и у нее, и у меня это был второй брак. Единственная ценность, которой мы обладали, – Танина трехкомнатная кооперативная квартира на проспекте Стачек. Бывший муж оставил ей эту квартиру с полугодовым долгом ежемесячных выплат. Ей пришлось срочно одолжить приличную сумму, чтобы расплатиться с кооперативом. Приближался срок возвращения долга. Я оставил в Кишиневе жену с маленьким Маратиком, обещав, естественно, поддержку, помощь. Деньги нужны были позарез. Мы срочно сдали одному аспиранту с женой и одному студенту из Воронежа две комнаты, оставив себе одну, к тому же проходную. Но и это не решало

←
Александр Гельман
и Татьяна Калецкая. 1969

наших проблем. К тому же зарабатывать мы желали только пером. Я владел несколькими строительными профессиями, мог работать слесарем, фрезеровщиком, но Тане очень нравились мои тексты и она категорически была против того, чтобы я занимался чем-то другим.

Только писать. Меня взяли на работу в газету «Строительный рабочий», но без оклада, только на жалкие гонорары. Таня к этому времени опубликовала в журналах «Нева» и «Звезда» несколько смешных и грустных рассказов, ездила в командировки, писала очерки, эссе для газет и тонких журналов. Наши ничтожные гонорары вместе с платой квартирантов позволяли едва-едва сводить концы с концами. Между тем вскоре выяснилось, что Таня беременна. Мы ночь думали-думали – и решили рожать. Спасительный поворот в нашем плачевном положении помог нам обрести давний Танин приятель, напросившийся в гости с бутылкой вина. Вникнув в наши проблемы, он сказал: «У вас имеется один-единственный выход – кино, надо написать сценарий. Вот Саша рассказал сейчас несколько забавных историй, как он работал на стройке, на заводе, был офицером. Любая из этих историй почти готовый сценарий. Только в кино можно заработать приличные деньги, больше нигде». Таня вспомнила: один ее знакомый работал редактором на «Ленфильме». Знакомый, правда, не близкий, и продолжает ли он там работать, было неизвестно. Звали его Дима Молдавский[1]. «А ты родом из Молдавии[2], Дима должен помочь», – пошутила Таня. Несколько дней заняли поиски телефонов. Оказалось, Дима в отпуске, будет на работе через десять дней. Правда, выяснилось, что он уже не просто редактор, а главный редактор одного из творческих объединений «Ленфильма». Как только он приехал, созвонились, он сразу нас позвал на студию. В его отсутствие мы с Таней пытались написать что-то наподобие заявки по одному из сюжетов, но все варианты были хуже, чем то, что я рассказал Таниному приятелю, который нацелил нас на «Ленфильм». Решили, что и Молдавскому я расскажу две-три истории устно, – понравится, напишем заявку. Один из сюжетов мы условно озаглавили «Одна жаркая ночь на большой стройке». Главными героями были диспетчер строительного треста и бригада строителей. Старик бригадир в это время болел, лежал дома с высоким давлением. У диспетчера были сложные отношения с женой, а у бригады – с новым прорабом. Однажды бригада узнала, что прораб срезал им в нарядах по 30 копеек за каждую смену. Рабочие возмутились. Заместитель бригадира, посовещавшись с рабочими, заявил, что в знак протеста бригада отказывается принимать бетон. Самосвалы с бетоном прибыли на объект, а их никто не разгружает. Диспетчер вызвал больного старика – бригадира Пономарева, тот тут же примчался, потребовал восстановить срезанные 30 копеек, обругал своего заместителя-забастовщика, бетон начали разгружать, а тем временем сильно перенервничавший бригадир умер. Вот такой был финал несостоявшейся забастовки. Правда, прораб с женой, участвуя в бурных событиях этой ночи, помирились.

1. Дмитрий Миронович Молдавский – известный литературный критик, главный редактор Второго творческого объединения киностудии «Ленфильм» в 1960–1970 годы. – *Прим. ред.*

2. Александр Гельман родился в Бессарабии, в советское время входившей в состав Молдавской ССР. – *Прим. ред.*

Другие истории рассказывать не пришлось – Молдавскому с ходу понравился сюжет с несостоявшейся забастовкой. Фильм, сказал он, будет называться «Ночная смена»; мне он настойчиво посоветовал взять псевдоним. «Все, идите домой, пишите первый вариант сценария, приносите, я читаю, если все нормально, получаете аванс полторы тысячи, дальше я ищу режиссера. За неделю справитесь?» «Нам говорили, – буркнула Таня, – аванс можно получить за заявку? Заявку мы бы прямо завтра принесли». Дима насупился: «Вы никому неизвестны как авторы кино, по заявке я не смогу пробить вам аванс. Делайте, как я сказал». Таня не напрасно заговорила про аванс за заявку. Фактически заявка у нас была готова. Она нам не нравилась, получилась суховатой, невыразительной, но поскольку Дима сюжет одобрил после моего устного изложения, заявка, казалось нам, и такой сойдет. А вот удастся ли нам быстро написать целиком сценарий – в этом уверенности не было. Дело в том, что мы пытались это сделать до приезда Молдавского, но не получилось. Мы оба, и Таня, и я, привыкли иметь дело с короткими текстами, пять-семь-десять страниц. Напишешь страницу и останавливаешься, перечитываешь, поправляешь, опять перечитываешь – опять поправляешь. В меру наших способностей мы доводили наши короткие тексты до совершенства. Но это занимало много времени. Мы пробовали таким образом писать сценарий – выходило плохо, неуклюже, нарушался ритм, терялось ощущение целостной динамичной истории. Я пробовал диктовать – Таня садилась за машинку, я начинал диктовать, но живого ощущения от текста не возникало.

Мы стали разбираться: почему не получается так впечатляюще, как получилось тогда, когда я первый раз рассказал эту историю нашему знакомому? Может, потому, что выпил стакан вина тогда и сбросил тормоза? Я попробовал диктовать Тане выпивши. Не помогло. Таня раздобыла откуда-то громоздкий магнитофон – чтоб я мог диктовать без свидетелей. Получалось чуть лучше, но магнитофон был старый, то и дело выходил из строя, пришлось от него отказаться. Я уже был готов сдаться – позвонить Диме, что не получается, пусть найдет нам третьего соавтора, опытного сценариста. Но Таня была против: «Надо понять, что тебя на самом деле сдерживает. Почему, когда ты диктуешь мне или самому себе, ты не ощущаешь себя так же свободно, как в тот раз у нас на кухне».

Она считала, что Молдавскому на студии я рассказывал нашу историю уже суше, не так выразительно – просто Молдавскому очень нужна была живая, не казенная история про рабочий класс и он ухватился за наш сюжет. Мы отдавали себе в этом отчет, но хотели написать по-настоящему интересный, живой, смелый сценарий, тем более что я все это не просто видел, а пережил: я работал диспетчером на большой стройке, был участником подобной истории.

Таня провела подлинно научное исследование, пытаясь понять, почему в моем письменном изложении пропадает первозданная

эмоциональная живость, взволнованность, а с ней и активная заинтересованность читателя, слушателя.

Ведь все это было в тот, первый, раз – куда пропало? Не буду здесь описывать все этапы этого иссследования, а их было три или четыре, мы были этим заняты несколько суток подряд, засыпали на несколько часов, просыпались и с ходу, еще в постели, продолжали наш разбор, анализ. Честно говоря, я до сих пор удивляюсь, почему мы не сразу обнаружили главную причину, она вроде бы была на поверхности. Все дело оказалось в том, что во мне – прежде всего, но и у Тани тоже – активно работал внутренний цензор. Работал настолько глубинно, что мы не обратили внимания, что первый раз я рассказал всю правду этой ночной истории, даже чуточку присочинил, а в дальнейшем интуитивно, стихийно кое-что упускал, кое о чем умалчивал. Но эти умолчания оказались сердцевиной эмоциональной силы всей истории.

О чем же я умолчал? Дело в том, что старик бригадир Пономарев был родом из Новочеркасска, там у него жили два брата и сестра, он туда ездил в отпуск, и он не просто знал всю правду о расстреле рабочих-забастовщиков в 1962 году – но среди других был расстрелян его племянник, сын сестры. Поэтому, когда ему сообщили, что его бригада отказалась принимать бетон – а это фактически забастовка! – он жутко испугался за своих ребят, за себя, буквально прилетел на стройку, обругал безмозглых парней своей бригады, которым он рассказывал о том, что было в Новочеркасске, они знали. Знали, но забыли. Он им напомнил, молодым дурачкам, чем они рисковали, и они немедленно приступили к приему бетона. Но старик настолько сильно переволновался, что в ту ночь умер.

Когда благодаря Таниной настойчивости мы это обнаружили и осознали, она командирским голосом заявила: «Значит, делаем так: ты диктуешь все как было, всю правду, усиливая ее своей фантазией, как абсолютно свободный человек и писатель. А потом мы эту всю правду чуть-чуть, слегка подчищаем, учитывая явно непроходимое, например упоминание о Новочеркасске, но настроение, дух правды, переживания правды останутся. Зрители догадаются о том, что не прозвучит прямо». И я начал диктовать, и все пошло, пошло, прямо душа радовалась после каждой напечатанной страницы. Таня останавливалась, чтобы поцеловать меня, и я снова и снова диктовал – за несколько часов надиктовал весь сценарий. После этого мы в двух или трех местах сделали купюры, внесли поправки. Потеря некоторая от этого была, но, как нам казалось, не слишком большая. На следующий день мы отвезли Молдавскому сценарий, он отослал нас пить кофе, сам закрылся в своем кабинете, прочитал, нашел нас за столиком знаменитого ленфильмовского буфета, сказал «все в порядке», подготовил документы, и в тот же день мы получили полторы тыщи. Мы были счастливы, я напился. Первое, что мы сделали, – на следующий день попросили квартирантов съехать.

Через несколько дней Дима нам позвонил: «Приезжайте, познакомлю с режиссером». Режиссером, которому понравился наш сценарий, был Леонид Менакер. Под его руководством был написан режиссерский вариант сценария. Это была сложная, непростая работа, мы многому научились. У Тани все-таки было высшее филологическое образование, а я обладал дипломом Львовского военно-политического училища имени Николая Щорса и свидетельством об окончании профтехшколы трикотажников. Леня Менакер, его советы, его наставления – это, в сущности, был наш ВГИК.

Но главным достижением той поры была выработанная – прежде всего благодаря усилиям Тани – наша методология работы. Пишем, как совершенно свободные писатели в свободной стране, никакой внутренней цензуры. И только после этого вносим некоторые, по возможности небольшие, поправки, учитывающие наиболее грубые требования цензуры. Но при этом в сценарии сохраняется дух правды и свободы. В советское время мы строго и неукоснительно придерживались этого правила. Так мы вместе написали сценарий «Ксения, любимая жена Федора», так я, уже один, писал сценарии «Премия», «Мы, нижеподписавшиеся», пьесы «Обратная связь», «Наедине со всеми», «Скамейка». Таня – «Время для размышлений», «Плывут моржи», «Подружка моя».

Конечно, наш метод был одной из форм приспособления к условиям жесткой, мерзкой цензуры. Во время перестройки в начале 90-х нам казалось, что больше никогда не придется пользоваться подобными приемами. Но, увы, сегодня на этот счет большие сомнения – не исключено, что наш метод еще пригодится новым поколениям кинодраматургов. ◆

От редакции

Фильм «Ночная смена» с Юрием Толубеевым в роли бригадира Пономарева вышел на экраны в 1970 году и был оценен критикой как новое слово в подходе к рабочей теме – генеральной в советском кино. «Ночная смена» обновила дискурс этой, казалось, безнадежно стереотипизированной тематики. Возникла «производственная драма», направление в советском кино и театре, ставшее своего рода отдушиной, возможностью в подцензурном искусстве более или менее правдиво рассказать об актуальных проблемах рабочего люда. В «ИК» (1971, № 8) была опубликована статья В.Дьяченко «Социология одной рабочей смены», по тем временам новаторская в методе анализа.

SUMMARY

Alisa Tayozhnaya
The catcher on the skateboard
Review of Jonah Hill's MID90S (USA).

Anna Filippova
Pride and emancipation
Review of Paul Dano's WILDLIFE (USA).

Zinaida Pronchenko
Quadrature of a hole
Review of Gilles Lellouche's LE GRAND BAIN (Belgium – France).

Vasily Koretsky
The viewer got out
Review of Aneesh Chaganty's SEARCHING (Russia – USA).

Anna Zakrevskaya
Shattered
Review of Gustav Möller's DEN SKYDIGE (Denmark).

Aleksey Filippov
Dancing alone
Review of Marius Olteanu's MONSTRI. (Romania).

Veronica Khlebnikova
Having seen night
Review of Simona Kostova's DREISSIG (Germany).

Nina Tsyrkun
Mind alteration
Review of Justin MacGregor's BEST F(R)IENDS: VOLUME 1, BEST F(R)IENDS: VOLUME 2 (USA).

Alisa Tayozhnaya
Camera with no film in it
Review of Sandi Tan's SHIRKERS (USA – Gr. Britain).

Olga Kasyanova
Darkness behind a lantern
Review of Graham Swon's THE WORLD IS FULL OF SECRETS (USA).

Maxim Seleznev
Sophia, end of history
Review of Virgil Vernier's SOPHIA ANTIPOLIS (France).

Zara Abdullayeva
Seagull
Review of Lila Avilés' LA CAMARISTA (Mexico – USA).

Dmitry Desyaterik
Road
Review of Nariman Aliev's HOMEWARD (Ukraine).

Anna Melikova
Not yet
A story.

Larisa Malyukova
Evacuator
Review of Grigory Dobrygin's SHEENA667 (Russia).

Elena Stishova
Ballad of a soldier
Review of Alexander Zolotukhin's A RUSSIAN YOUTH (Russia).

Yulia Shagelman
He has a heart
Review of Boris Akopov's BYK (Russia).

Yulia Gulyan
The ordinary
Review of Anna Parmas' LET'S SPLIT UP (Russia).

Andrey Shchigolev
In check
Review of Pyotr Levchenko's OVERSEER (Russia).

Anton Dolin
The last teacher
Review of Olesya Yakovleva's COMPOUND (Russia).

Andrey Gorelikov
Hero, live
Review of Kirill Sokolov's DAD, DIE (Russia).

Evgeny Maizel
To the joy
Review of Anatoly Ivanov's QUADRATE (Russia – France) and Vadim Kostrov's LOFT-UNDERGROUND (Russia).

Egor Moskvitin
Thank you, Grandpa, for talk
Review of Lyubov Borisova's THE SUN ABOVE ME NEVER SETS (Russia).

Vadim Rutkovsky
Y-Horror?
Review of Pyotr Struchkov's DAMNED KHOMUS (Russia).

Nina Sputnitskaya
Gogoliade, or jog in place
VIY and Russian horrors.

Ivan Kapitonov – Vladimir Gryaznov – Svyatoslav Podgayevsky
Fear and background
Conversation on Russian horrors.

Olga Artemyeva
The dead among us
Russian films about zombie-apocalypse.

Alexandra Arkhipova
Meet zombie – our friend, relative and enemy
Zombie yesterday, today, tomorrow.
The view of the anthropologist and folklorist.

Anton Dolin
Underground
Review of Jordan Peele's US (USA – Japan).

Stanislav Lugovoy
Tree of death
Review of Ari Aster's HEREDITARY (USA).

Violetta Vlasova
Give me my 1983 back!
Nostalgic mood in contemporary horrors.

Dmitry Barchenkov
Dream of something better
Review of François Simard, Anouk Whissell and Yoann-Karl Whissell's SUMMER OF 1984 (Canada – USA).

Mikhael Agafonov
The last last girl
Review of David Gordon Green's HALLOWEEN (USA).

Xenia Rozhdestvenskaya
Heard in a wood
Review of Panos Cosmatos' MANDY (USA – Belgium – Gr Britain).

Timur Aliev
A dark spot
Review of Lee Cronin's THE HOLE IN THE GROUND (Ireland).

Dmitry Sokolov
Return of a child
Review of Christopher Landon's HAPPY DEATH DAY (USA).

Denis Saltykov
Double cleanup
Exploitational aesthetics of THE PURGE series.

Maxim Bugulov
When dolls open their eyes
Portrayal of the filmmaker James Wan.

Egor Belikov
A dead rooster's crow
Review of Johannes Nyholm's KOKO-DI-KOKO-DA (Sweden – Denmark).

Alexey Filippov
You, blunderer giallo!
Review of Nicolas Pesce's PIERCING (USA).

Yulia Magera
Magic of eyes
On horror manga.

Dmitry Komm
A black cat wants your eyes
Review of Chen Kaige's YAO MAO ZHUAN (China).

Alexandra Shapoval
Ghosts of the past and mirages of the present
Review of Cai Chenjie's BEI YI PIAN CANG MANQ (China).

Maxim Kazyutchits
Above the Eternal Peace
Review of THE WALKING DEAD series (USA).

Alisa Tayozhnaya
Hell of blood and brick color
Review of Neil Marshall's HELLBOY (Gr. Britain – Bulgaria – USA).

Marina Latysheva
Shortage in shining
New screen adaptations of Stephen King's works.

Dmitry Bykov
The prophet of our discontent
Stephen King's evolution.

Alexander Gelman
Tanya, me, and an inner censor
Memoirs.

ИСКУССТВО КИНО

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

2019 5/6

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Антон Долин
заместитель главного редактора Зара Абдуллаева
исполнительный директор Владимир Кочарян
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун, Евгений Гусятинский, Евгений Майзель
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Галина Юскина

автор макета Сергей Андриевич

редакторы сайта kinoart.ru Егор Беликов, Алексей Филиппов
редактор соцсетей Анна Филиппова

спецпроекты Анна Закревская, Екатерина Титаренко, Ольга Золикова

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Компании «СТС Медиа»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

АДРЕС РЕДАКЦИИ

119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 553
Телефон *(499)* 248 28 22
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 13.05.2019. Подп. к печати 28.05.2019
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 17,25

Тираж 3000 экз.

Заказ 24609
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Опубликованные в номере № 3/4–2019 фото из проекта «Дау» предоставлены компанией Phenomen Films.
Авторы:
Йорг Грубер (с. 4, 12, 14, 22, 32, 35, 48, 49, 64, 76, 91, 101)
Олимпия Орлова (с. 8, 10, 16, 18, 20, 26, 28, 34, 35, 49, 65, 77, 90, 100, 101)
Алексей Лерер (с. 24, 30, 65)
Фолькер Глэзер (с. 34, 48, 91)
Александр Закутский (с. 90)

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22

16+

© Журнал «Искусство кино», 2019

ISSN 0130-6405